VASILE POPOVICI

EU, PERSONAJUL

CARTEA ROMÂNEASCĂ

1988

cere ocrotită, văzîndu-se neîncetat divulgată. Ne aflăm într-o „civilizație a rușinii", care ar primi ușurată remarca lui Nietzsche : „Oamenilor le e rușine, nu pentru că au vreun gînd urît, ci, dimpotrivă, pentru că-și închipuie că li se atribuie niște gînduri urîte."

Despre *intimitate* vorbește și eseul următor. S-a întîmplat ca el să fie într-un anume fel complementar celui dinainte. Obiectul lui se situează la celălalt pol al persoanei, acolo unde se lasă ghicită viața cea mai ascunsă : inconștientul personajului, teritoriul lăuntric cel mai puțin supus privirii străine. Un motiv neștiut, o leziune invizibilă, dar dureroasă, probabil că există în civilizația rușinii pentru ca rușinea să fie.

Din nou Slavici este în literatura noastră (în romanul nostru, mai precis) întîiul care a înțeles personajul împreună cu tenebrele lui psihice. Inconștientul se face simțit, se știe, prin pulsiuni *(der Trieb)* ; or, pulsiune înseamnă „întotdeauna elan spre celălalt" (Gérard Mendel, *La révolte contre le père).* Spre a se împlini, dorința caută un drum în afară : spre lume. Nu cred să fie o coincidență faptul că Slavici și-a osîndit personajul să îndure lumina cea mai crudă (presiunea teatralității) și tot el l-a osîndit să cunoască tentațiile cele mai obscure (presiunea inconștientului).

Infernul teatralității, acela care *pare* să vină dinspre ceilalți, și infernul dorinței vinovate, acela care *pare* să urce exclusiv din profunzimea sufletului, au o suprafață subiectivă comună, și aceasta este *intimitatea.*

Nașterea ei se petrece cîndva anume într-o literatură și are o devenire specifică. E aproape un sîmbure de poveste. O poveste cu toate verbele la diateza activă, dar care a început prin a fi spusă la diateza reflexivă — a confesiunii : cea de față.

CEL DE-AL TREILEA PERSONAJ. TEATRALIZAREA EPICULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

„Ici un art éclairait l'autre...“

Alain

„...am o dispoziție deosebită
pentru arta dramatică...“

Ioan Slavici

Să începem prin a pronunța cuvîntul prohibitiv : „Niciodată să nu faci ceea ce nu-ți dă mîna să mărturisești în fața orișicui“ (Slavici, *Minciuna).*

(Dar dacă totuși faci sau ești obligat să faci, în ciuda voinței și a puterii tale de a te opune, ceva ce nu-ți dă mîna să mărturisești în fața orișicui ? ...Sau dacă poate nici nu dorești altceva decît să ajungi acolo unde lucrurile nu mai pot fi mărturisite ?)

Interdicția de mai sus, cuminte și înțeleaptă aproape întotdeauna, e un sfat prost pentru personajul literar. Cînd ajunge să o cunoască, el pare împins de o secretă tentație să o încalce mereu.

Iată, bunăoară, personajele lui Slavici. Dăscălite de toată lumea, de părinți, de prieteni și neprieteni, de rude și guvernante, de cunoscuți și necunoscuți, înfrînate de propria lor rațiune și de teama greșelii ireparabile, ele se îndreaptă totuși orbește pe calea interzisă. Iar delictul, odată comis, proliferează monstruos, incontrolabil, nesfîrșite alte delicte din ce în ce mai mari. La capătul acestui proces sau undeva pe parcursul desfășurării lui, stă parcă la pîndă — inevitabilă — *dezvăluirea publică.* Așezat la o răspîntie, cu privirile ațintite, *cineva* așteaptă ca mărturisirea să aibă loc, ca slăbiciunile, atîta timp tăinuite, să fie date în vileag, ca demnitatea să fie compromisă. Dezvăluirea nu ar fi posibilă dacă nu ar exista altul, complice sau dușman, care să o provoace. Cel ce se ascunde, deținătorul secretului, personajul vulnerabil, împreună cu cel care, voluntar sau involuntar, contribuie la dezvăluire formează agenții situației, *protago-*

niștii ei. În jurul amîndurora se creează un spațiu intim, dogorîtor, al secretului și vinei. Acolo intră din întîmplare o ființă străină și pasivă, un martor : *cel de-al treilea personaj*. Despre acesta și despre mutațiile pe care le produce prezența sa în evoluția întîmplărilor, precum și în actul lecturii va fi vorba în cele ce urmează.

Ne amintim, în linii generale măcar, povestea Martei și a lui Miron din *Gura satului*. Încă de mică, Marta, fiica bogătoiului Mihu, și Toader, feciorul lui Cosma Florii Cazacului, om cu stare și cu neamuri multe, se potriveau prea bine pentru ca satul să nu-i și vadă căsătoriți. Nu e nimeni care să nu se fi obișnuit cu gîndul acestei însoțiri și care să nu o considere nimerită. Numai Miron păstorul s-ar fi împotrivit, dacă i-ar fi stat în putință. Ajunși la petit, își dau cu toții seama că sînt pe punctul să înfăptuiască un lucru pe care nu-l doresc : Marta, fiindcă îl iubește pe Miron, Safta, mama fetei, fiindcă își iubește copilul, și Mihu, tatăl, fiindcă nu ar vrea să-și vadă singura copilă plecată în curte străină. Dar un lucru ca acesta, dacă a fost pus odată la cale, nu se mai strică așa de ușor, mai ales că tatăl băiatului nu e un om căruia să-i spui azi una și mîine alta. Ce te faci apoi cu *gura satului*, care atît așteaptă ? E limpede, așadar, că însurătoarea nu mai poate fi ocolită.

Și totuși ceva vine să se pună de-a curmezișul.

Obstacolul acesta trage în cumpăna balanței mai mult decît toate neajunsurile rupturii adunate împreună, mai mult decît rușinea de a nu-ți ține cuvîntul, mai mult decît teama de a intra în gura lumii, mai mult decît chibzuința cea bună care te învață că nu e bine să ți-l faci dușman pe unul dintre fruntașii satului, cînd ai fi putut atît de ușor să ai nenumărate cîștiguri de pe urma încuscririi cu el.

În ce va fi constînd acest obstacol ?

La o privire superficială, el pare un pretext, un lucru de nimic. Raportat la consecințele pe care le provoacă, el e de-a dreptul ridicol. Dar chiar aici stă toată puterea lui, în faptul că e *ridicol*, oricum îl iei.

Sîntem tocmai în ziua petitului, seara vor veni petitorii. „Mihu iese din curte și pleacă să meargă la casa satului și de aici la biserică.“ Ochii femeilor, ai copiilor și ai bărbaților îi urmăresc drumul. Mihu își poartă cu demnitate rangul, răspunde cu bunăvoință la bineți și se știe om respectat. De oricine i-ar ieși în cale s-ar bucura cu măsură, numai pe Cosma Florii Cazacului nu l-ar întîlni cu dragă inimă. Însă ceasul rău îi aduce față în față. Iată-i apropiindu-se cu pas egal unul de celălalt chiar acolo unde, ca în poveste, locul nu e destul de larg pentru a-și vedea fiecare nestingherit de drum, pe podețul strîmt al pîrîului. Care să aibă întîietate ? Fiecare se gîndește că cinstea i s-ar cuveni mai degrabă lui. Așa că, la mijlocul punții, Cosma și Mihu „se opresc tulburați și posomorîți“. Înainte nu e de trecut, iar înapoi cu atît mai puțin. Rămîne doar albia pîrîului, acum seacă. Sare Mihu în dreapta de pe punte, sare și Cosma în stînga. Incidentul ar fi putut supăra, nu încape îndoială, pe oricine. Mîndria e slăbiciunea celor doi. Încălcarea ei i-ar fi unit altfel, fiindcă rușinea fiecăruia față de sine și față de celălalt, ca și resentimentul pentru cele întîmplate n-ar fi fost nici pe departe atît de mari ca rușinea de a le face publice. Niciodată pățania aceasta nu ar fi fost *in sine* un motiv de rupere a logodnei, căci — mărturisită — ea ar fi destăinuit și firea celor care au trăit-o. În jurul lor s-ar fi desenat spațiul unei taine ce se cerea păstrată, al unui pact ce nu putea fi desfăcut, fără ca ei să îndure o rușine și mai mare, aceea de a recunoaște că perfidia hazardului care i-a adus pe punte și a propriei încăpățînări de a nu ceda nimănui nimic i-a nimerit în plin.

Iată însă că povestea cu puntea își schimbă complet semnificațiile și împinge lucrurile spre o cu totul altă evoluție atunci cînd la desfășurarea ei mai iau parte și alții. Prea puțină însemnătate are cine a mai văzut,

important e faptul că în acel loc cineva *a văzut* ce n-ar fi trebuit să fie văzut. Dar și mai important este faptul că Mihu și Cosma *știu* că sînt văzuți de cineva.

„Sus, înaintea casei, stau femeile și priveau în urma lui Mihu ; jos era puntea îngustă, pe care nu puteau să treacă doi oameni alături, și vorba era care căruia să-și dea cinstea întîietății."

Prezența *celui de-al treilea personaj,* femeile spectatoare, transformă o întîmplare — e drept, penibilă — într-un eveniment de un ridicol fără margini ; pentru o închipuire dilatată de orgoliu nu există grozăvie mai mare decît umilința publică :

„Mergea apoi Mihu, mergea fără de a mai privi la dreapta ori la stînga, mergea drept înainte, și *femeile parcă veneau în urma lui și bufneau, și rîdeau în hohot, și-și băteau joc de dînsul. Vedea cum una fuge la alta, cum își spun întîmplarea, cum fiecare îi pune cîte-o codiță, cîte un cornuleț, cum întreg satul nu mai vorbea decît de rușinea pe care a pățit-o.* Nu mai putea să meargă la casa satului, nici la biserică ; el intră prin vii și se întoarse pe la Fîntîna-Corbului acasă." *(s.m.).*

Totul pare simplu aici, fără să fie de fapt.

Să distingem, pentru nevoile analizei, nivelul ficțiunii de nivelul lecturii. Ficțiunea cuprinde numai personajul și universul lui, lectura integrează ficțiunea într-o narațiune și suprapune două instanțe care-și răspund : naratorul și cititorul implicit.

În ficțiune, două personaje se înfruntă pentru că mîndria lor e mai presus de ele și fiindcă nu pot face altceva cînd se știu privite de ochi străini. Incidentul ar fi fost lipsit de importanță, dacă nu ar fi fost asistat, deci dacă *cel de-al treilea personaj,* personajul-martor, nu ar fi fost acolo și dacă protagoniștii nu ar fi fost conștienți de aceasta. Supuse privirii, faptele au — în ficțiune chiar — un *„cititor", cel de-al treilea personaj.* În aparență, dar numai în aparență, funcția lui este pasivă ; alții sînt agenții povestirii. În realitate însă, dinamismul și tensiunea ei își au originea în chiar acest factor „pasiv", în acțiunea lui instantanee și inflamantă asupra celor două personaje. Reacția *celui de-al treilea personaj* este,

în ochii celor doi, singura măsură a realității, singura percepție posibilă, singurul lucru pe care, obsesiv, memoria îl mai păstrează. Ceea ce ar fi trebuit să rămînă o amintire refuzată și de gîndul cel mai ascuns, ceea ce poate că — nu poate : sigur — *nici nu s-ar fi întîmplat* dacă n-ar fi existat acolo personajul-martor, a fost intenționat așezat în plină rază a unei priviri străine. *Întîmplarea din povestire a devenit astfel secvență într-o scenă de teatru.* Încorporarea generică — fiindcă despre o *încorporare generică* a dramaticului în epic este vorba — are drept consecință imediată dilatarea dimensiunilor ficțiunii, amplificarea tensiunii ei.

La nivelul lecturii, mutațiile sînt și mai profunde. Orice povestire *scrisă* mai păstrează, *stins* însă, modelul dramatic de prezentare a întîmplărilor. La începuturi, cînd comunicarea se făcea *oral,* povestitorul era o ființă reală, ce vorbea, interpreta, cînta : se adresa *direct* cuiva aflat în preajma sa. Reprezentația teatrală consta nu în ceea ce era povestit, nu în ceea ce se constituia prin intermediul cuvîntului, pe scurt, nu în ficțiunea propriu-zisă, ci în nararea însăși, în condițiile ei exterioare. Relatarea faptelor de către un om în carne și oase avea loc în mod *real,* într-un spațiu *real* și într-un timp *real,* pentru niște oameni în carne și oase și ei (e drept însă că și spațiul, și timpul, și oamenii aceia deveneau alții, străbătuți de irealitatea ficțiunii și jocului). Scrisă, povestea a înlăturat aproape de tot caracterul teatral al povestirii vorbite, căci între narator și cititor relația nu mai este directă, nemijlocită. Dar ce s-a pierdut pe o cale a fost redobîndit, *parțial,* pe alta. În ipostaza sa obiectivă, naratorul s-a transformat într-o „ființă" ubicuă, într-un imens ochi ce asistă nu se știe cum la spectacolul ficțiunii sale. Absent din vecinătatea cititorului, naratorul și-a găsit o poziție discretă, ireperabilă, trecînd parcă în vecinătatea personajelor, cărora le este astfel (invizibil) *spectator.* Modelul dramatic a fost deci transferat din exteriorul povestirii în interiorul ei. Dacă relația teatrală este, așa cum am spus, *stinsă,* aceasta se datorează faptului că personajul nu se știe privit de povestitor.

489245 / 88

Iată însă că există o posibilitate nesperată de *intensificare* a relației teatrale : prin introducerea *celui de-al treilea personaj,* personajul care vede protagoniștii ficțiunii și este văzut de ei.

(Re-) Teatralizarea epicului prin introducerea *celui de-al treilea personaj* mărește de fapt distanța dintre personaj și cititor, dar sporește — în mod paradoxal — acuitatea lecturii. Dacă în mod obișnuit, personajul și lumea sa ajung la noi prin ocheanul naratorului, acum calea lui este mai lungă : ocheanul naratorului preia o imagine deja reflectată, o realitate deja trăită de o conștiință străină personajului protagonist. Lectura noastră trece, indirect, prin ochiul îndepărtat și *extrem de activ* al celui de-al treilea personaj, și, direct, prin „ochiul" naratorului.

Între lector și Mihu al Saftei, scriitorul așază o ștafetă cu doi alergători, fiecare cu dispoziția sa, cu înțelegerea sa. Rîsul batjocoritor al femeilor vine spre noi străbătînd închipuirea dilatată de oroare a celor doi bărbați. Reflectată de conștiința protagonistului, batjocura devine insuportabilă rușine : Cosma se depărtează „cu obrajii înroșiți", iar Mihu se întoarce din drum acasă prin spatele grădinilor. Pînă la cititor însă, toate au vreme să se liniștească, și hohotul femeilor, și rușinea bărbaților. Al doilea alergător — pentru a continua metafora —, naratorul, nu este nici involuntar răutăcios (ca personajul-martor), nici îngrozit (ca Mihu și Cosma), ci doar imperceptibil ironic. Într-un cuvînt — amuzat.

Ar trebui să mai spun acum ce oare va fi simțind cititorul. Sumar și aproximativ vorbind — fiindcă numai sumar și aproximativ putem vorbi despre aceste lucruri, dacă vrem să rămînem între limitele verificabilului —, reacția cititorului, neputînd fi suma tuturor celorlalte reacții, este un *vector,* o mărime cu punct de plecare și direcție stabilite, dar fără punct de sosire precis. Prea aproape de personaj, cititorului îi este interzis să ajungă, dată fiind ironia benignă a naratorului. Dar nici prea departe de el nu-l poate duce atitudinea naratorului, căci, așa cum stă, așezată sub ochii unor martori nedoriți, întîmplarea și-a aprins deodată — ca-ntr-o scenă de teatru, dinamică și *vie* — toate cu-

lorile. Și, tot din același motiv, trecutul povestirii a prins pe nesimțite să alunece către un *prezent* al spectacolului.

Deși avem în vedere o problemă generală de poetică a prozei, se cer formulate totuși cîteva întrebări, colaterale doar în aparență. Pentru ce m-am oprit la Slavici ? Fragmentul analizat este întîmplător în opera scriitorului sau face parte, dimpotrivă, dintr-o constantă a creației sale ? Iar dacă se întîmplă să fie vorba — cum și este — despre o constantă, cît este ea de originală pentru literatura română a acelui timp și cît de fertilă a fost în veacul scurs de atunci ?

Un bun punct de plecare îl aflăm în studiul Magdalenei Popescu :

> „Un complex individual ca și unul social au făcut din Slavici primul scriitor român dotat cu o remarcabilă acuitate la existența individului printre ceilalți, într-un sens care cu siguranță nu era complet clar nici pentru el însuși și care nu va deveni specific decît în gîndirea ultimelor decenii... (În principalele sale direcții) omul lui Slavici îl întîlnește pe *celălalt,* dar nu ca pur obiect (al dorinței, al posesiei, al subordonării) și nici ca pur agent (opunîndu-se, colaborînd, subordonîndu-se). Celălalt există mai ales ca o conștiință care privește și califică. Distincția este esențială. Căci, dacă unei acțiuni omul lui Slavici îi răspunde prin reacție (fapta îl eliberează și îl absolvă), unei priviri nu-i poate răspunde ; el o interiorizează ca pe propria sa esență, devenind ceea ce pare a fi în ochii altora, ceea ce privirea lor i-a sugerat că este. Individul depinde nu atît de faptele sale sau ale altora, cît mai ales de o opinie determinantă pentru perceperea propriei esențialități." *(Slavici)*

Studiul despre Slavici din care am citat are în vedere în mod special „relația individului cu ceilalți". În cadrul acestei relații, a fost luat de mai multe ori în considerare aspectul care mă preocupă, ceea ce numesc *cel de-al treilea personaj.* Relația de intersubiectivitate dialogală

nu presupune și *apariția teatralității în epic* prin intervenția unui personaj-martor. Teatralizarea epicului este însă pregătită de noua viziune asupra personajului, ca ființă printre alte ființe, și deschide o cale derivată, cu totul nouă, în vasta problemă a alterității.

Dacă mă opresc asupra acestui tip aparte de personaj, introdus la noi de I. Slavici, este pentru a urmări în detaliu un procedeu de construcție narativă — care își află originea, repet, *aici*, în opera acestui important scriitor — cu însemnate consecințe pentru evoluția discursului realist, cel mai cuprinzător domeniu al prozei românești, al prozei în general. Acest domeniu — afirmația poate să surprindă — a fost continuu supus transformărilor scriiturii, fiind integrat de timpuriu unui amplu și lent proces de modernizare, iar, între ele, teatralizarea epicului ocupă un loc esențial. Este drept că, datorită complexității sale și caracterului său inaparent și aproape inimitabil, fenomenul teatralizării nu se întîlnește decît la marii scriitori realiști.

Să ne întoarcem *dar* (cum ar fi spus conclusiv, în stilul său, Slavici) iarăși la operă, asupra altui moment : începutul povestirii *La crucea din sat*.

În casa lui badea Mitru, fete și flăcăi petrec la scărmănat de pene. Sînt acolo și Ileana, fata gazdei, și Bujor, și Ghiță, și alții pe care nu-i știm, veniți de prin vecini, și toți rîd, toți se bucură că sînt împreună. Bujor mai cu seamă nu are pereche ; „trei zile și trei nopți el nu ar sfîrși“ povestind minciuni și făcînd șotii. Badea Mitru șade pe prispă, „în umbra celor de la masă“. Nici nu-i pasă de glumele tinerilor. Și, chiar de ar spune el ceva, o vorbă mai grea de pildă, cine ar avea să se supere ; cine nu cunoaște că badea Mitru „e cam rău de gură“ ? Cînd hohotele de rîs ale celor dinăuntru s-au pornit mai bine — Ileana i-a pus lui Bujor cunună de pene, iar Bujor se face că nu bagă de seamă —, badea Mitru îl întreabă „alene“ pe Bujor dacă boii sînt adăpați, dacă nu cumva caii... Da, da, și boii, și caii au fost adăpați la vreme, „plugurile sînt în car, sămînța este în saci, grăpile la îndemînă“, pe toate le-a făcut

Bujor, să nu se îngrijească nimeni de nimic, iar, dacă mai glumesc ei tinerii, să glumească, doar nu sînt moșnegi. Uite, Ghiță poate să spună că e așa.

„A răspuns însă badea Mitru, scurt, dar gros :

—Măi ! Cu Ghiță nu te potrivi : tu ești slugă, iară el nu are stăpîn.

Bujor părea că n-a auzit bine aceste cuvinte. El privi o dată aspru la badea Mitru, privi mînios la Ghiță, privi încă o dată împrejur, fără ca să poată vedea și pe Ileana ; apoi se sculă încet și-și luă pălăria de lîngă cuptor. Ileana îl înghionti, îl mai trase de sucman, dar el ieși fără ca să zică «noapte bună», ca și cînd ar fi fost ca să se mai întoarcă. Îi părea că e cam cald în casă.“

Asta înseamnă că Bujor nu e nici fiul și nici vecinul gazdei. Dar nici slugă nu îi e, cum l-a făcut badea Mitru. „Lasă că“ el i-a avut în grijă toată averea. Flăcău priceput ca Bujor la arat și semănat, la făcut și reparat toate cele, unde mai găsești ? De bună voie a venit el în casa lor să lucreze, și a fost primit și crescut și văzut ca un copil bun al casei, nu ca o slugă. Dar Bujor nu are de ce să fie supărat dacă badea Mitru e din firea lui așa de slobod la gură.

Atunci de ce nu își mai află locul Bujor și simte că peste vorbele astea, acum, n-ar mai putea trece ?

„Zău, Bujor s-a cam supărat. El știe însă că badea Mitru nu e om rău. Nu, dar tocmai de vorba lui s-a cam supărat. *Erau însă și alții de față*. Era și Ghiță. *Bujor s-a supărat pe Ileana pentru că ea a auzit această vorbă, Ileana îl mîhnește : ea n-ar trebui să asculte la asemenea cuvinte.“ (s.m.)*

Acum lucrurile încep să se limpezească. Nu observația în sine a lui badea Mitru poartă vina supărării lui Bujor. Nici chiar faptul că a fost făcută de față cu oamenii străini. Altceva i-a căzut greu. Bujor o iubește pe Ileana, și Ileana se afla acolo. „Ea n-ar fi trebuit să asculte la asemenea cuvinte.“ Fără să vrea, Ileana a ajuns să joace rolul celui de-al treilea personaj, s-a trezit dintr-o dată pe locul personajului-martor, al personajului obiectiv și „pasiv“, al personajului-spectator,

cînd ea ar fi trebuit să rămînă fără încetare cuprinsă în interiorul spațiului sufletesc ce îi unea pe amîndoi, pe ea și pe Bujor. Pentru o clipă, ea a devenit o străină care asistă la scena unei insulte publice, a devenit mediul imaginar prin care insulta ajunge la Bujor înzecită. *Ca și cum aceste personaje nu pot simți altfel decît închipuindu-și cum ar trebui să simtă vecinul de lîngă ele.* Ca și cum numai prin *celălalt* primesc ele măsura tuturor lucrurilor și a propriilor lor reacții. Altădată, Bujor nici nu s-ar fi gîndit că *trebuie* să fie supărat, căci, dacă știe atît de bine că badea Mitru e slobod la gură, o știe pe pielea lui. Și o știu și alții, fără îndoială. Într-un anume fel, sentimentele flăcăului sînt de împrumut : și mînia, și rușinea, și amărăciunea mai apoi. Dar cine să i le fi împrumutat ? Ileana ?! El nici nu a văzut-o, uitîndu-se în jur. După cum nici Mihu, cel cu trecutul punții, nu a văzut femeile rîzînd. Reiese de aici că nu Ileana, ea însăși, este sursa acestor sentimente, ci *chipul Ilenei din mintea flăcăului,* o Ileană ale cărei gînduri nu le mai poți controla, îndepărtată și neînduplecată. Cel de-al treilea personaj este o ființă obiectivă și independentă și, în egală măsură, o *proiecție imaginară a protagoniștilor.* Cel de-al treilea personaj este o fantasmă (evident, nu exclusiv), iar scena de teatru se deschide atît „în realitate", cît și în mintea protagoniștilor. *Aici stă forța modelului dramatic* apărut subit prin introducerea unui personaj-martor printre celelalte personaje : în faptul că *personajul acesta declanșează jocul reprezentărilor și funcționează ca o proiecție în care personajele se văd dedublate în propria lor imaginație, după ce au fost înstrăinate într-o ființă interioară (și exterioară) pe care o presupun indiferentă.*

De niciunde nu ies însă mai bine în evidență consecințele construcției dramatice bazate pe cel de-al treilea personaj decît din *Moara cu noroc, Pădureanca* și *Mara.*

Intuiția profundă a lui Slavici a găsit cea mai convingătoare motivație pentru deciziile personajelor sale,

făcînd să coincidă momentele de răscruce în evoluția evenimentelor cu momentele cînd de față se află și personajul-martor.

E vreme destulă de cînd Ghiță a ajuns la „Moara cu noroc." Prima întîlnire cu Sămădăul s-a produs și cîrciumarul a început să-și dea seama că liniștea lui și a familiei a fost înșelătoare.

Au venit și zilele de toamnă, cînd una după alta nenumărate turme de porci se perindă pe dinaintea „Morii" ; iar porcarii nu se mai opresc din mîncat și băut. Primele turme sînt ale lui Lică. Unul dintre boitari îi aduce lui Ghiță vorba Sămădăului :

„— Sănătate și voie bună de la Lică Sămădăul ! zise el îndrăzneț. Ți-a lăsat vorbă să ne dai să mîncăm și să bem ; au să vie și celelalte turme în urmă și ne-a spus să-ți lăsăm aici cinci grăsuni din turmă și să ți-i alegi după plac.

— Bine plătește Lică ! zise unul dintre drumeți.

— Are de unde ! adause altul.

— Mai știi !? întîmpină al treilea. Are turme multe, și porcarii beau și mănîncă mult.

Ghiță-și încreți fruntea. Vorbele boitarului și apoi vorbele drumeților erau parcă să-l scoată din sărite. El sîmțea că, dacă nu primește, se trage în degete cu Lică ; dar aici față cu oamenii, nu putea să primească.

— Bine, zise el, călcîndu-și pe inimă. Lăsați, că mă înțeleg eu cu Lică. Mîncați numai și beți ; grija mea de plată.

Boitarul ieși, iar Ghiță se întoarse spre oameni și mai adause :

— Ce știu eu cît vor fi mîncînd oamenii lui ? Eu vreau să am socoteală curată.

— Așa-i ! ziseră oamenii."

Scena în sine pare fără prea mare importanță. Cu atît mai mult cu cît nimic nu rămîne definitivat în urma ei. Lică Sămădăul face cunoscute prin omul său niște *propuneri* (dacă e așa e bine), care pot fi însă luate și ca *dispoziții* (ceea ce e deja rău), și ca mai vechi *învoieli* (pentru moment, ar fi mai acceptabil, pentru viitor — de-

zastruos). Ghiță respinge propunerile — dacă despre propuneri e vorba aci —, dar nu le respinge decît în (mică) parte, întîrziind scadența plății (înlătură ideea unei învoieli mai vechi) și lăsînd astfel impresia că îi stă în puteri să facă, dacă vrea, și mai mult (înlătură și ideea dispoziției, cînd unul își impune evident voința, iar altul se supune). Dar modificarea adusă planului lui Lică nu e destul de radicală pentru a radia din mintea oamenilor posibilitatea unui raport de putere, dezechilibrat în defavoarea lui Ghiță. Întrebarea este pentru ce Ghiță acceptă totuși tîrgul. Dacă știe că nu e bine să lucreze cu Lică și dacă, mai ales, nu vrea să se supună voinței sale de dominare, atunci pentru ce nu ia o decizie fermă ? Răspunsul îl aflăm chiar în text. Reproduc din nou cele două rînduri, pentru că ele au fost adesea interpretate altfel decît o cere textul :

„El simțea că, dacă nu primește, se trage în degete cu Lică ; *dar aici, de față cu oamenii, nu putea să primească.*“ *(s.m.)*

Înțelegem prin urmare că, de fapt, ceea ce îi propune Lică, ceea ce îi spun în mod *nemijlocit* cuvintele sale i se pare lui Ghiță, așa cum li s-a părut și oamenilor, un lucru avantajos. Gîndul continuă, fiindcă în ecuația răspunsului intră încă un factor : cel de-al treilea personaj, oamenii gata să facă la repezeală trei remarci, oamenii care n-au altă treabă decît să stea și să asculte cum el primește vorbele cuiva prea bine cunoscut de oricine și cum se poartă într-o situație nouă și nepreväzută ca aceasta. Sub ochii lor iscoditori, ochi detașat-interesați de spectator, el nu poate lăsa necercetat modul în care au fost rostite acele cuvinte, ca și modul în care ele trebuie luate. Dacă oamenii n-ar fi fost de față, el ar fi primit mult mai ușor *ce* i s-a oferit și nu s-ar mai fi gîndit *cum* i-a fost oferit. Așa însă, gîndirea sa trebuie să ia o cale ocolită, să se obiectiveze într-o reprezentare, cel de-al treilea personaj, pentru a se întoarce modificată la sine. Podiumul pe care este așezat, asistența în fața căreia stă și care, vrînd-nevrînd, a început să-l locuiască și să lucreze în el, îi cer să ia aminte la „aparențele“ cuvintelor, iar aparențele îl pun într-o lumină proastă. Din cauza aceasta, el nu poate

primi ce i se dă — cum ar fi vrut —, dar în același timp nu își poate permite nici „să se tragă în degete cu Lică“. Din întreg raționamentul, scriitorul transcrie doar rezultatul, ultima reflecție, cititorul urmînd să refacă partea nescrisă, proces imposibil de efectuat fără luarea în considerare a tuturor componentelor situației, dintre care cel mai important este personajul-martor.

Să recapitulăm așadar ! În absența celui de-al treilea personaj, Ghiță accepta tîrgul fără să se mai gîndească — era prea dornic de cîștig. L-a acceptat și așa, nu însă fără a-l modifica pentru salvarea aparențelor. Rezultă de aici că întîmplarea a trecut peste personaj, lăsîndu-l neschimbat, și că personajul-martor nu a contribuit decît la găsirea unui subterfugiu lipsit de importanță. Concluzia este însă falsă, deoarece esențiale *aci* nu sînt nici „tratativele“ propriu-zise, nici faptul că Ghiță a rămas — cum era — același lacom. Esențială este însăși căutarea subterfugiului, a unui compromis în fața oamenilor. Căutarea, tocmai ea, îl face pe Ghiță să se simtă vinovat în propriii săi ochi. Încercînd să afle o aparență pentru o realitate încă inexistentă (în fond, el nu încheiase nici o învoială cu Lică și nici nu i s-a supus în vreun fel pînă acum), *neavînd ce să ascundă*, Ghiță creează pentru sine o taină artificială. Fiindcă se ferește să se umilească față de oameni (cel de-al treilea personaj umilește întotdeauna *cînd nu este dorit)*, Ghiță se umilește față de sine. Este primul pas pe o pantă la poalele căreia îl așteaptă umilința supremă : abandonarea nevestei în brațele lui Lică.

Înțelegem că, în scena de teatru din povestire, cel de-al treilea personaj impune un comportament specific : obligă protagoniștii să se ascundă — fără să reușească — și să-și compună o mască „onorabilă“, chiar dacă, nefalsificat, chipul lor real, cel de zi cu zi, i-ar sluji mai bine.

În ce fel ar putea fi clasificate aceste momente de teatralizare a epicului ? O posibilitate deplin mulțumitoare nu cred să existe, fiindcă sînt prea mulți factorii de care trebuie să se țină seama : în primul rînd, este scena din ficțiune care — numai ea singură — prezintă o mulțime de situații în funcție de perspectiva din care

e privită ; în al doilea rînd, intervine atitudinea naratorului față de lucrurile narate și care — la rîndul ei — produce importante modificări în receptare.

Dacă ne-am oprit asupra unei clasificări este pentru că mi se pare utilă într-o istorie, cum se vrea, în plus, eseul de față, a procedeului de construcție bazat pe introducerea personajului teatral, cel de-al treilea personaj.

Criteriul ales este *intenția protagoniștilor* de a fi sau nu văzuți. Disting atunci trei situații : *1°* protagoniștii, ambii, nu ar dori să fie asistați de nimeni la ce fac, dar — în ciuda dorinței lor — un personaj-martor transformă întîmplarea în scenă de teatru, iar pe ei în actori expuși spectacolului public. Teatralizarea momentului are loc *fără* intenția lor ; *2°* unul dintre protagoniști alege astfel prilejul, încît confruntarea cu celălalt să fie publică : intenția teatrală aparține, așadar, doar unuia dintre cei doi ; *3°* protagoniștii caută *intenționat* ca actele lor să se desfășoare sub privirile celui de-al treilea personaj.

1° Iată prima situație, așa cum o întîlnim în nuvela *Piatra din prag*.

Cu puțin înainte de a fi dus la cătănie, Petrea Surdului a luat-o de nevastă pe Floarea, „fată din oameni buni care ținea la cinstea ei ca la lumina ochilor". Au trecut cîțiva ani la mijloc și Petrea s-a întors la casa lui. Treburile îi merg bine ; „cînd țarina nu-i dădea mult de lucru, îi plăcea să umble pe la tîrguri și să învîrtă banii." „Negustătorea." Cu o nevastă ca a lui nu îi era rușine să iasă în lume ; „cînd se nimerea, Petrea o lua și pe Floarea cu dînsul." În acest moment al povestirii, cade însă și sentința, una din acele frecvente sentințe ce așază în inima nuvelelor lui Slavici mecanisme cu bătaie precisă și explozie întîrziată. De data aceasta, cuvîntul său privește nu numai soarta lui Petrea și a Floarei, dar și pe aceea a tuturor personajelor puse sub semnul teatralității : *„Norocul și nenorocirea în drum îl întîlnesc pe om."* În drum, într-adevăr, pentru că acolo oamenii se află laolaltă. Sub privirile lor se hotărăsc destine. Acolo, la loc deschis, se improvizează scurte puneri în scenă, cînd unii devin protagoniști, iar alții se trag la o parte și privesc : și *înțeleg*.

Mergînd prin tîrg, cei doi sînt opriți de un om, un domn de care Petrea nu-și mai aducea aminte, dar pe care Floarea îl cunoștea prea bine și pe care, în clipa aceea, ar fi vrut să nu-l cunoască deloc. Domnul, pe vremuri „biet scriitoraș" în satul lor, acum notar în altă parte, a schimbat cîteva cuvinte cu Floarea și și-a căutat apoi de-ale sale. „Atît a fost tot."

> „Îi era destul lui Petrea să privească în fața Floarei și în ochii ei, în fața notarului și în ochii lui, pentru ca să știe că între Floarea și notarul s-au petrecut lucruri care nu se spun, dar nici nu se uită."

De aici încolo viața celor trei se schimbă. Petrea caută prietenia notarului. Floarea se știe bănuită. Cînd i-a venit bine bărbatului, l-a răpus pe imprudentul amant, pierind alături de el.

Nu e o întîmplare faptul că un personaj al lui Slavici află despre infidelitatea nevestei sale într-un cadru public, unde el a devenit pe neașteptate personaj-martor. Nu după tipicul romanesc află el secretul celor doi. Nu prietenii au venit să i-l spună și nici dușmanii binevoitori. De asemenea, bănuiala nu i-a fost trezită nici — cum se întîmplă — de niște semne compromițătoare, lucruri prost dosite sau uitate cine știe unde. Tocmai dintr-o *scenă în trei* îi e dat lui să descopere taina Floarei și a notarului. Pentru o fărîmă infimă de timp, *cei trei au încremenit în tiparul teatral*. De o parte, foștii amanți cu amintirile lor, imperceptibil stînjeniți ; de alta, bărbatul liber să privească și să înțeleagă. Sub raza imobilă a privirii sale contemplatoare, taina se dezleagă parcă de la sine. *Cel de-al treilea personaj este catalizatorul care face să urce în lumină fața ascunsă a lucrurilor păstrate în gîndul cel mai adînc. El este martorul unei memorii ce se coboară în propria sa profunzime.* Cel de-al treilea personaj rușinează și umilește mai întotdeauna, fiindcă provoacă spectacolul unei disecții pe viu și asistă la consumarea lui deplină : *cu măștile căzute, protagoniștii aduc în scenă propria lor intimitate sufletească.*

Introducînd sistematic în literatura română procedeul construcției teatrale cu cel de-al treilea personaj, *Slavici îmbogățește dintr-o dată paleta afectivă o personajului*

(și implicit a cititorului). Procedeul mai are avantajul că generează trăiri și conflicte de mare tensiune, fără a-l obliga pe scriitor să recurgă — după modelul romantic — la soluții și evenimente neobișnuite. Motivația internă a întîmplărilor este astfel asigurată cu minimum de artificiu *vizibil* și cu maximum de efect, ceea ce definește cel mai exact specificul însuși al prozei realiste.

2° Altele sînt reacțiile personajelor și raportul tensiunilor dintre ele, cînd unul dintre protagoniști săvîrșește ceva cu *intenția expresă ca fapta lui să devină spectacol.* În acest caz, cel de-al treilea personaj este — generic — un produs al protagonistului ce se expune de bună voie ochiului public.

Cu gîndul să-l compromită definitiv pe Ghiță, pentru a-l forța să i se supună fără condiții, Lică *inscenează* în preziua asasinării arendașului următoarea situație. De față cu cîțiva oameni, clienți ai cîrciumarului, Lică

„îl trase pe Ghiță la o parte și-i zise încet :

— Cînd vine jidovul pentru cîștigul de la St. Dumitru ?

— Arîndașul ? răspunse Ghiță tot mai încet, gîndeam să mă duc eu la el.

— Da, arîndașul. Nu te duce, grăi Lică. Lasă-l să vină el. Am o vorbă cu dînsul !

Deși ei vorbiseră încet și mai ales Lică părea a voi să păstreze taină despre cele ce vorbeau, el rosti cuvintele «jidovul», «arîndașul» și «grija mea de dînsul» destul de tare, pentru ca oamenii de sub cerdac să le poată auzi, apoi privi cam speriat împrejurul său și adause :

— Dar să intrăm în casă."

Greu va plăti Ghiță la tribunal schimbul de vorbe cu Lică ! Sămădăul s-a știut apăra, el, Ghiță, însă a avut împotriva sa toate aparențele. *Aparențele* îl desemnează complice la crimă, *aparențele* sînt capul de acuzare într-un proces ce îl va strivi.

Improvizată intenționat, scena de teatru desfășoară în fața unui *public-prizonier-fără-voie* amplul spectacol al

aparenței. Deloc inofensivă, parada amăgirilor generează, dimpotrivă, imprevizibile și grave consecințe pentru cei ce intră nepreveniți în teritoriul ei.

Dacă spectacolul teatral declanșat fără nici o intenție — așa cum a fost cel din tîrg — mijlocește revelarea ființei profunde a protagoniștilor, spectacolul teatral provocat cu bună știință creează, el însuși, ființa performerilor lui. Statutul personajului-martor cel de acum nu mai este același cu cel de atunci : jocul l-a prins și pe el. Privirea sa și-a pierdut deodată agerimea, furată de chipul părelnic al lucrurilor. Cel de-al treilea personaj nu mai are în noua sa ipostază acea superioritate absolută în fața scenei, devenind — alături de unul dintre protagoniști — victima inocentă a unei regii pe care nu întîmplarea, cu ironia ei involuntară, o pune la cale, ci mintea diabolică a unuia dintre „actori". Dintre toți cei integrați în spațiul teatral, protagonistul-regizor (Lică, aici) este singurul care încearcă, în ascuns, *plăcerea* punerii în scenă. Cauza acestei plăceri nu este *încă* de origine pur *teatrală*. Dacă Lică se bucură acum, el are alte motive : știe că a îngenuncheat astfel pe cineva care a îndrăznit să i se opună.

3° Plăcerea teatrală ca atare nu o vom găsi decît atunci cînd intenția aparține protagoniștilor și, implicit, și personajului-martor, adică atunci cînd vom întîlni cea de-a treia dintre situațiile întrevăzute mai sus. Teatralitatea ca scop în sine, căutată pentru ea însăși, teatralitatea *ca desfătare detașată și senină* nu e încă prezentă în lumea personajului lui Slavici. Calea spre ea își are însă *aici* punctul de origine. Abia Sadoveanu și Preda vor așeza modelul teatral nu numai la baza strategiei narative (ca la Slavici), dar și la baza strategiei personajului. Personajul lor va trăi adesea într-o lume teatrală pe care el însuși a vrut s-o creeze.

Am urmărit, în prima parte, să atrag atenția asupra unui tip distinct de personaj și să pun în lumină *esența lui teatrală* cu intenția de a propune posibilitatea grupării situațiilor teatrale construite pe baza celui de-al treilea personaj, ceea ce schițează și principalele mo-

mente din evoluția istorică a fenomenului teatralizării prozei realiste românești ; în fine, am avut în vedere — fără să consider epuizată problema — stabilirea originii acestui fenomen de dimensiuni, cred, revoluționare : opera lui Slavici. Aproape uitată de critică — în afara unei singure și fericite excepții : lucrarea deja citată —, condamnată exclusiv „studiului" școlar, opera sa continuă, după cum se vede, să ne modeleze încă, în felul acela anonim și răbdător al lucrurilor mai presus de noi, ce nu așteaptă recunoașterea noastră pentru a-și împlini menirea.

Celui care citește azi *Pădureanca* îi vine greu să înțeleagă cum de a trecut ca și neobservată această splendidă nuvelă într-o vreme cînd nu se putea vorbi de inflația capodoperelor în proza noastră. Firește că sociologia literaturii și teoria actului lecturii sînt în măsură să sesizeze cauzele. Fapt este că imediat după publicarea ei în „Tribuna" (1884), *Pădureanca* a fost tipărită sub forma unei broșuri, care — semnificativ — nu „s-a vîndut". De asemenea, „critica literară — remarcă D. Vatamaniuc — ignorează nuvela decenii în șir". „Aprecierile", tîrzii și indecise, ale lui G. Călinescu rețin paginile „etnografice". Ceea ce echivalează, de fapt, tot cu o condamnare. Abia ultimii douăzeci de ani aduc o schimbare notabilă în receptarea ei. Nuvela nu mai apare azi nimănui viciată de episoade „etnografice", cadrul „rural" nu mai poate fi invocat ca dovadă de primitivism. O lumină pură, crepusculară, egală, aduce lumea ei dintr-un timp îndepărtat, parcă fără nici o legătură cu mentalitatea și obiceiurile contemporane, dar care întreține secrete legături cu ființa noastră profundă. Întocmai — de pildă — ca o tragedie antică (referința, aparent arbitrară, nu este totuși întîmplătoare). Impresia de tragedie antică — aș dori să se rețină aceasta — nu provine din tragismul evenimentelor, din fatalitatea lor implacabilă și catastrofală. Importantă mi se pare organizarea intimă a personajelor și a spațiului.

Din punctul de vedere care ne interesează aici și care unifică și sprijină cele susținute mai sus, *Pădu-*

reanca se dovedește a fi cea mai *teatrală* dintre operele lui Slavici.

Iorgovan, fiul lui Busuioc „bogătoiul", și cu sluga Șofron, oameni de la cîmpie, pleacă spre munte să aducă secerători. Cu gîndul la Simina, frumoasa Pădureancă din vara trecută, Iorgovan lasă în urmă cetele de oameni porniți în căutare de lucru și nu se oprește decît la poarta fetei, pe care o înduplecă să coboare la seceriș. Venirea Siminei în casa băiatului nu poate trezi decît nemulțumiri, cu atît mai mult cu cît aducerea ei este înțeleasă exact, și cu cît fata place și lui Șofron, „sluga". Slăbiciunea de caracter a lui Iorgovan și diferența de stare socială, precum și o mulțime de tot mai numeroase alte „detalii" potrivnice fac însoțirea celor doi imposibilă și schimbă în permanență natura și direcția afectelor.

Povestea, atît de greu de rezumat, fiindcă nu se bazează pe datul exterior, ci aproape exclusiv pe stări psihice, se încheie cu moartea violentă a lui Iorgovan și cu prezumtiva căsătorie Simina-Șofron.

Așteptările (deja așteptările !) noastre nu sînt decepționate de Slavici : *nucleul teatral* se încheagă în epicul nuvelei imediat. *Naratorul povestește avînd în vedere nu un singur personaj (Iorgovan), cum bine începuse, ci — deodată — trei : Iorgovan, Simina, Șofron, intim legați între ei.* Dintre cei trei, care sînt protagoniști, care personaj-martor ? De data aceasta, tiparul teatral este de o extremă instabilitate, putînd oricînd fi răsturnat. O cît de mică apropiere a două personaje le transformă în protagoniști și le separă de al treilea, rămas personaj-martor. În rolul acestuia cad rînd pe rînd Iorgovan (cînd Șofron o așază pe Simina lîngă sine în căruță, cînd o sărută în curtea lui Busuioc...), Șofron (cînd Iorgovan o întîlnește în ascuns pe Simina, seara, apoi la secerat...), Simina (cînd cei doi se înfruntă și își trădează slăbiciunile).

Dar de-abia de-acum încolo începe ciudățenia. Iorgovan, Simina, Șofron acoperă ei singuri o structură teatrală *completă* — ...deși instabilă, deși fragilă, întrucît toți trei se simt oarecum protagoniști, dar în orice caz completă. Imperativele interioare ale imaginarului nara-

tiv slavician ar fi trebuit să fie satisfăcute. Povestirea și-a abandonat tradiția și natura specifică, și a învățat altă gramatică, mult mai complicată — gustul pentru nou și pentru aventură ar fi trebuit să fie mulțumit și el. Toate sînt pe drumul cel bun (presupunînd că un drum care nu știi unde duce e un drum bun !).

Nu sînt toate pe drumul cel bun și nu e nimic cum ar trebui să fie, dacă necunoscutul nu e încercat pînă la capăt. Iar Slavici îl încearcă pînă la capăt. Ce vor fi crezînd oare cei ce văd în el un scriitor greoi și nerafinat — și mai sînt și azi din aceștia ? Fiindcă pare cît se poate de riscant ca un „pionier", „un clasic cu expresia primitivă", „un ardelean așezat" să vrea „să surprindă" psihologia aproape labirintică, obscură, de o finețe extraordinară a *trei* personaje urmărite simultan în întreaga lor întrepătrundere — și să creadă după toate acestea că încă nu e destul, că *poate* încă mai mult ! Ce face el în continuare ? Așază pe Iorgovan, Simina și Șofron într-un fel de arenă publică — avereа și *curtea* lui Busuioc. De jur-împrejurul lor — un cerc de oameni curioși, cu privirile deschise și neopriți de nimic să vadă : Busuioc-tatăl, Neacșu-tatăl Siminei, familia întreagă a lui Iorgovan, mulțimea de secerători. Și de jur-împrejurul tuturor — „Curticiul întreg" și puzderia de localități cîmpenești roată pînă departe : Lumea cea mare, cu armata de rude și de străini al căror ochi răzbate din adîncul orizontului pînă în ograda parcă neîngrădită a lui Busuioc :

„Plecînd Busuioc la Socodor, Curticiul întreg știa în ce treabă o să-i fie umblarea."

Un polip uriaș proliferează în cercuri concentrice, șiruri-șiruri de spectatori ce iau parte la un spectacol ai zice minuscul dacă te-ai gîndi de unde a plecat, dar, în fapt, gigantic prin consecințele „epidemiei" teatrale.

Spațiul însuși e organizat în așa fel, ca să servească acestei uluitoare teatralități multiple : *o curte* largă undeva, spre care dau casa, șura, grajdul, tot atîtea locuri din care se poate vedea, tot atîtea *loji ;* o curte așadar — în mijlocul *unei cîmpii* vaste, întinse ca o tobă, o cîmpie devenită la rîndul ei *arenă,* pe cuprinsul

căreia ochiul aleargă-aleargă, liber să vadă, ca ochiul bunului Dumnezeu, dintr-un capăt al lumii în celălalt capăt. Apoi, departe, ridicîndu-se munții.

Iată de ce găsesc că *Pădureanca* amintește de o tragedie antică, *amintește structural, geometric, aproape neverosimil :* trei personaje dispuse teatral, însoțite tot teatral de un cor, și urmărite iarăși teatral de un amfiteatru de spectatori. Tragedia antică montează *(pe scenă chiar)* un spectacol teatral complet ; personajele sînt simultan eroi și martori ai propriului lor măcel, asistat pe deasupra — *și tot pe scenă* — de un grup de spectatori-comentatori : corul. O intimitate preluată de ochiul străin și retransmisă altui ochi străin și altuia, mereu, telescopic — o dezgolire completă, *universală,* ce expune integral fragilitatea, neputința, jalnica măreție a ființei umane, într-o lume ce nu o mai știe ocroti și ascunde. Într-o lume ce îl poartă pe om în afara sa, spre un spațiu gol și mortifiant, fiindcă atacă sufletul profund, îl întoarce pe dos ca pe o mănușă și face din el o mostră într-o vitrină. Aceasta este deznădejdea de nesuportat a eroului tragic : el se știe *deposedat de propriul sine,* așa cum stă fără putință de scăpare în bătaia ochiului străin, ca sub o lupă, ca sub o sută de lupe ațintite asupra mizeriei și zbaterii sale, din care ce oare mai poate fi salvat ?

Să presupunem însă că nu am avut dreptate cînd *am dedus* cele de mai sus din imaginea globală, finală, a universului nuvelei. Să presupunem că întregul nu verifică partea. Că grandoarea teatrală a operei se pierde în inevitabila strîmtoare a fragmentelor ei.

Dacă reproduc mai jos un lung pasaj nu o fac numai de dragul demonstrației. El trebuie reținut ca pagină antologică a literaturii noastre, argument pentru arta desăvîrșită a unui mare și rafinat scriitor.

Locul : curtea lui Busuioc. Timpul : seara tîrziu.

„Șofron stetea în ușa grajdului : acolo îi era locul. Aștepta și el [ca și Iorgovan], el însă ca omul care ar dori ca zadarnică să-i fie așteptarea. Cînd Simina se ivi în curte el tuși o dată.

Simina se dete cu inima încleștată înapoi. Nu știa dacă el a zăpsit-o sau nu, dar o dată cu capul n-ar mai fi ieșit.

Iorgovan plecă după dînsa.

Ea ridică mîinile și-i făcu semn să se depărteze.

El se opri în loc și privi împregiurul său.

Șofron ieșea în mînă cu furca de fer din grajd : se ducea să coboare din pod o furcă de fîn pentru cai.

Nu ! tot n-ar fi voit Iorgovan ca sluga tătînesău să-l vadă stînd noaptea de vorbă cu Simina. Trebuia să mai aștepte.

Șofron coborî fînul și-l duse în grajd, iar Iorgovan se întoarse spre casă. Nu știa ce să facă. Era supărat. Intră : te pomenești că Simina nu se mai întoarce, crezînd că el nu mai iese, ori se întoarce și nu-l găsește. Nu intră : ce-o fi crezînd sluga ? ! Oamenii cinstiți își fac treburile ziua, la lumina mare. Era supărat pe Simina, pe Șofron, pe sine însuși, supărat pe toată lumea. Mai mare însă decît supărarea îi era rușinea de lucrul pe care îl făcea și nu putea să-l facă.

Busuioc avea fecior și n-avea astîmpăr. Nu i-a trecut niciodată prin minte să-l întrebe pe feciorul său unde se duce și cînd se întoarce : asta era treaba lui. Acum însă tatăl nu-și găsea locul : ar fi voit să știe unde se află și ce face, ar fi voit însă fără ca să întrebe pe cineva.

În cele din urmă el se ridică de la masă, unde steteau cu toții de vorbă. Par'însă că toți știau de ce iese și cu ce gînd pleacă : în clipa cînd întinse mîna spre broasca ușii despre curte, el se întoarse, intră în casa cea mare, se duse la fereastră și se uită în noaptea luminată de lună plină.

Șofron se cobora din pod cu o furcă de fîn, Iorgovan se întorcea spre casă, iar la capătul grajdurilor Simina stetea înaltă și nemișcată.

Îi era și lui Busuioc rușine de ceea ce făcea, dar nici el nu putea să nu o facă, avea datoria de a ști cele ce se petrec.

Acum tremura și el, tremura și Iorgovan, tremura și Șofron, tremurau cu toții în trupurile lor și neastîmpărul pornit de la Simina îi cuprinsese pe toți : dedeau toți din prisosul vieții lor.

Unul singur dedea din lipsă, și tocmai acela tremura mai tare, Neacșu, care nu mai avea timp să aștepte. El se ivi la colțul șurii, privind țintă la fiică-sa care înainta iar spre curte.

Șofron iar tuși.

«Care va să zică, ăsta stă la pîndă ! ?» grăi Iorgovan în el și plecă hotărît spre Simina.

Șofron ieși cu furca-n mînă.

Iorgovan se făcu că nu-l bagă în seamă.

Acum Șofron aruncă furca cît colo și o luă drept spre feciorul stăpînului său, care se opri în cale și-l aștepta.

Simina rămase încremenită, iar Neacșu plecă spre cei doi flăcăi.

— Ce vrei tu cu fata aceea ? întrebă Șofron liniștit, de tot liniștit.

— Ce vrei tu ? îl întrebă Iorgovan.

— Eu vreau s-o iau de nevastă ! răspunse Șofron.

— Eu nu vreau s-o iau ! grăi Iorgovan deschis.

— Atunci las-o-n pace !

— Nu mă lasă ea pe mine !

Șofron se dete un pas înapoi. Acum era acum : ce putea el să facă ?

— Minți — strigă el — minți, minți !

— Nu minte, Șofroane, grăi dînsa ridicînd mîna. De cînd lumea nu s-a spus un adevăr mai mare.

Șofron rămase cu ochii țintiți în pămînt, și pămîntul nu se deschidea ca să-l înghită.

Ridicîndu-și apoi privirea, se uită lung și la Iorgovan, și la Simina : ar fi vrut să vadă ce este în el de ea îl iubește atît de mult și ce lipsește în ea de el nu este gata să intre în joc pentru dînsa.

— Nu s-a sfîrșit încă ! grăi dînsul întorcîndu-se înapoi. O să vedem, o să mai pățim noi multe.

Neacșu rămase neclintit între Simina și Iorgovan (...)

Cînd [Busuioc] s-a ivit în pragul casei, Șofron se întorcea înapoi, iar ceilalți steteau la potrivite depărtări unul de altul."

Scena este, la lectură, de o maximă vizualitate. Figura ei de bază — ipotipoza (*hypotyposis* „imagine", „tablou" : modalitate de concretizare a ficțiunii în actul lecturii). Nu există aici nimic inert, nimic care să nu conducă fluidul teatral, nimic care să rămînă pe dinafara lui. În prima clipă, actorii sînt Simina și Iorgovan. *Ei* au ceva de ascuns, ei se tem și se feresc. Un pas însă și toate au fost dezvelite și înțelese. Un singur lucru mai poate fi salvat : curajul asumării pasului imprudent. Simina și Iorgovan se apropie, veritabili actori, de mijlocul curții-scenă-de-teatru, sub ochii lui Șofron, cel de-al treilea personaj. Cînd pornește spre cei doi, fără a-și pierde pe de-a-ntregul statutul specific, el intră în spațiul scenei și devine astfel protagonist. În urma tuturor răsar însă alți spectatori (Neacșu și Busuioc), astfel încît spectatorul inițial (Șofron) are la rîndul lui spectatori. Dar și spectatorii spectacolului au spectatori : Busuioc se simte urmărit și înțeles de ochiul nevăzut al familiei așezate la masă. Încetul cu încetul, valuri succesive de martori avansează spre scenă și se cuprind în spectacolul parcă fără sfîrșit al unei lumi îmbolnăvite de teatru.

Cînd a vorbit, în *Istoria* sa, despre „comentariu etnografic" în *Pădureanca,* G. Călinescu s-a gîndit la mulțimile de pădureni coborîți la cîmpie și, desigur, la secerișul propriu-zis. Ce trebuie să înțelegem prin „comentariu etnografic" ? Un fel de literatură ilustrativă, stînd în marginea unei realități înregistrate pentru pitorescul ei. Slavici, așadar, ar face „comentarii etnografice" din — probabil — mîndrie țărănească, din neputința de a se opune unui impuls neprielnic operei, secundar, și care îl poartă în afara „acțiunii" propriu-zise.

Dar lucrurile nu stau deloc așa. Ce îl mînă pe Slavici spre marile aglomerări umane este în realitate tentația — poate ? sigur ? — inconștientă a teatralizării. Este instinctul teatral, un adevărat *instinct teatral* declanșat în

inima epicului — sursa cea mai bogată a literaturii sale, factorul cel mai înnoitor, motorul ce pune în funcțiune toate resursele imaginare ale scriitorului.

Vedem totodată și performanța literaturii sale. Focarul narativ adună și urmărește pe zeci de pagini, uneori chiar de-a lungul unei opere întregi, ca în *Pădureanca,* mai multe personaje (structurate specific), intim legate între ele prin jocul febril al conștiințelor reflectante, în toate sensurile reflectante.

Lucru esențial de reținut : aceste personaje-la-un-loc nu formează mulțimi indistincte, nu formează ceea ce numim *gloate*. Legea lor nu este instinctul de masă, ca la Rebreanu, bunăoară, ci conștiința, și *conștiința că sînt dotate cu conștiință.*

Plecarea Siminei, în a doua parte a nuvelei, din curtea lui Iorgovan și apoi plecarea lui Șofron tind să rupă cercul de oțel al teatralității, care, dacă s-ar fi păstrat atît de strîns pînă la sfîrșit, i-ar fi sugrumat pe toți. Îndepărtarea personajelor spre marginile arenei nu le scoate de tot din raza spectacolului public, dar le abate în parte din calea curentului ucigător din inima scenei, unde a rămas doar Iorgovan, prizonierul și victima ei sigură. La Slavici, mașina teatrală este adesea un instrument al morții.

Slavici este mai mult decît întemeietorul unei vîrste în istoria generală a personajului românesc, vîrsta trialogismului (mă voi explica), fiind — chiar în acest punct de maximă „avangardă" a prozei realiste — propriul său continuator. Lucrul e cît se poate de evident în cea mai importantă creație a sa, *Mara*. Epicul romanului trece obligatoriu momentele esențiale prin micul infern al scenei publice de natură trialogică. Iar moment esențial într-un roman poate fi orice „nimic" : o încăierare de copii, un geam ce se sparge, o încrucișare de priviri... Pentru cititor, importantă e reverberația ulterioară a „nimicului", pentru personaj — răsunetul public al faptei sale.

Iată prima introducere a celui de-al treilea personaj. Ea pare atît de banală, atît de mărunt amuzantă, și se consumă atît de repede, încît lectura noastră nici n-a

observat că, pe nesimțite, ghemul cel mare al destinelor a și prins să se desfășoare într-un fel semnificativ.

Ne amintim, dl. învățător Blăguță a plecat la pescuit și a lăsat peste copiii printre care se află și Trică un monitor, pe Costi, cu care Trică, ajutat de soră-sa mai mare, Persida, nu o dată s-a bătut :

„Tocmai de aceea, poate, Costi era foarte aspru față de Trică, pe care îl știa acum singur.

— Trică — strigă el răstit — stăi frumos !

Trică se ridică îndrăzneț în picioare : i se făcuse o nedreptate.

— Șezi ! strigă Costi.

— Dacă vreau șed ; dacă vreau stau, răspunse Trică. Cine ești tu să-mi poruncești mie ? !

Ceilalți școlari începuseră să rîdă cu gurile întinse pînă la urechi, căci copiii sînt oameni și ei și se simt mulțumiți cînd văd umilirea celor ce prea repede se înalță. Dar Costi, pui de om și el, nu voia să fie umilit.

— Afară ! — strigă el dăscălește — în genunchi ! și, rostind porunca, se și duse ca să-l apuce pe Trică.“

Deținem aici datele fundamentale ale fenomenului : două personaje, unite prin ceva, chiar de semn negativ, se expun unui spectacol public, avînd *conștiința* clară a situației teatrale create. Trică refuză observația monitorului, iar monitorul nu poate admite îndărătnicia cuiva fără a-și deteriora autoritatea. De aici încolo, cei doi nu mai acționează cum poate le-ar fi dictat temperamentul și vîrsta, ci potrivit *imperativelor specifice ale situației*. Ea îi separă de grupul în care mai înainte erau dizolvați, îi împinge în față, pe un podium, ea îi oferă întregi unei priviri devenite dintr-o dată străine, erijate — fără nici o pregătire și fără nici un drept, decît acela, vai, esențial, al spectatorului — în instanță judiciară suverană, asistînd comod, nici că se poate mai comod, la o întîmplare nespus de amuzantă. Aceeași situație, împărțind distinct rolurile, împarte distinct și afectele. Pentru protagoniști : umilință, sentimentul acut al penibilului, gama completă, deși nenumită, a stărilor disforice, con-

știința îngrozită a *coborîrii* propriei persoane și refuzul ei disperat. Pentru cel de-al treilea personaj : desfătare imperceptibil răutăcioasă, euforia propriei *superiorități*, dobîndite din senin, fără nici un efort, prin reflex, șansa de a fi cuprins în spațiul unei întîmplări palpitante și de a rămîne totodată în mod fericit pe dinafară. Într-un cuvînt, o complexitate extraordinară de relații și de reacții abia sugerate — neprețuit avantaj ! — într-o singură frază, cu mijloacele cele mai simple.

Altădată micul incident n-ar fi avut nici o urmare sau, și mai probabil, nici măcar n-ar fi avut loc ; acum însă, teatralizat, crește, se umflă, e chestiune de viață și de moarte. Nu mai contează nici forța evidentă și nici poziția adversarului. Trică știa și el.

„...să muște, să zgîrîie și să dea cu picioarele, ceea ce pe Costi îl umplea cu atît mai vîrtos de mînie, cu cît ceilalți școlari se ridicaseră pe bănci și rîdeau cu hohote de cîte ori Trică îl nimerea bine.“

Situația nu numai că ia naștere instantaneu din te miri ce, dar, odată creată, e astfel construită, încît produce singură energia care împinge protagoniștii spre un rezultat imprevizibil. Ea seamănă cu o reacție în lanț, incontrolabilă, într-un spațiu închis, strîmt și *precis* conturat — spațiul teatral. Ne putem reprezenta mai bine mecanismul ei intim servindu-ne de o analogie : să ne închipuim trei oglinzi dispuse în așa fel ca fiecare oglindă să le cuprindă pe celelalte două și deci propria sa imagine reflectată în ele, la nesfîrșit. O luminiță așezată între ele va fi atunci un foc de artificii, o explozie de mii de luminițe, un incendiu triplu reflectat într-o adîncime mereu și mereu prelungită. Personajul angrenat în spațiul teatral este conștient de sine și de celălalt și de reflectarea lui și a situației în ochii cuiva. El se vede pe sine văzut, se știe urmărit într-un moment cînd ar trebui să fie singur, ascuns. Relația teatrală se răsfrînge, cumplit amplificată, în conștiința fiecărui personaj. De aici, tensiunea cu totul neobișnuită a secvențelor de acest tip. (Deschid o paranteză mai lungă. Pentru cine n-a trăit el însuși ce se descrie aici — și nu cred să fie cineva care să nu fi trăit astfel de momente, deși, poate, nu va fi zăbovit asupra lor —, oricîte analogii voi pro-

duce și oricît voi tot analiza, pentru acela aceste rînduri vor rămîne obscure, vorbe fără obiect. Borges are o povestire despre Averroes, arabul care n-a văzut niciodată o reprezentație teatrală, dar a citit *Poetica* și a ascultat plin de uimire și de neîncredere disprețuitoare impresiile despre teatru ale unui călător venit din Asia. La sfîrșit, își spune că tragediile trebuie să fie panegirice, iar comediile satire. Teatralitatea este una dintre formele cele mai frecvente și mai complexe de coagulare ale realității noastre de toate zilele ; curentul ei trece peste noi și peste spațiul literar, unindu-ne cu el într-un punct aflat mai degrabă în domeniul literarului, fiindcă în acest domeniu, cîndva, nu se știe cum, poate din întîmplare, poate din joacă, într-o bună și luminoasă zi a inspirației universale s-a născut teatrul. Probabil că întîi a apărut genul (literar) și abia apoi am remarcat că teatrul există și printre noi, că însăși ființa noastră are ceva teatral în reflexivitatea ei multiplă. Și o ultimă observație : poate se va fi înțeles că termenii de *teatru, teatral, teatralitate* sînt întrebuințați într-un alt fel decît de obicei ; ei nu se suprapun perfect peste ceea ce știam a fi teatrul ca atare, cu tot ce e legat de el. De aceea, deocamdată, fac apel la analogii și figurații — spre a evita, pe cît se poate, reducerea unei realități noi la fondul de lucruri arhicunoscute. Revin.)

Acum, sigur că putem găsi comentariul de mai sus oarecum disproporționat, dacă îl raportăm la personajele implicate. În fond, nu e vorba acolo decît despre niște copii. Cred însă că nu se pot tăgădui cîteva lucruri : teatralitatea întîmplării, faptul că ea e conștientizată de protagoniști („...ceea ce pe Costi îl umplea cu atît mai vîrtos de mînie, cu cît ceilalți școlari se ridicaseră pe bănci și rîdeau în hohote“ etc.), amestecul unor emoții extrem de diverse, bine delimitate în funcție de gruparea personajelor, autonomia fragmentului, resimțit cel puțin ca „deosebit“ în ansamblul textului. Și mai trebuie iarăși să admitem ceva — încăierarea aceasta nu e lipsită de consecințe : Trică va trece Mureșul să o aducă de la mănăstire pe soră-sa pentru a-l răzbuna, bun prilej pentru alte scene teatrale ; băiatul Marei va fi dat afară din școală, viața sa apucă o altă cale, angajîndu-le pe toate

celelalte într-o spirală nouă, cu un nou curs, violent, *o adevărată încăierare* de astă dată.

Găsesc extrem de grăitor faptul că adevărata narațiune a romanului începe cu o întîmplare teatralizată ; o întîmplare care ar fi rămas definitiv banală dacă nu ar fi fost așezată într-un context teatral : singur el poate dezlănțui în inima *celei mai liniștite realități* hotărîri încăpățînate, planuri îndrăznețe, pasiuni arzătoare.

Așadar, iată-l pe Trică trecînd podul și venind înapoi cu Persida, memorabil moment !, într-o luntriță purtată în voia apelor umflate ale Mureșului. Ca la comandă, podul Marei s-a umplut de oameni, „speriați“ și curioși, mai întîi, iar la urmă numai curioși („neastîmpărați“ și „sprinteni“) :

> „Toți alergară să vadă cum luntrița intră sub pod, apoi se-ntoarseră și alergară pe-nbulzite, ca s-o apuce intrînd din jos de pod. Persida și Trică ședeau strîmtorați, căci știau, ce-i drept, că de înecat nu se vor îneca, dar nici cu fața curată nu vor scăpa după ce au ridicat atîta lume în picioare.“

„Mă găsesc oriunde e ceva de văzut“, ar putea spune cel de-al treilea personaj.

„Tocmai cînd ar trebui să fiu singur, atunci e cineva de față“, s-ar putea plînge personajul lui Slavici.

Cam acesta ar fi și gîndul celor doi copii, și nu numai al lor ; există două personaje care gîndesc la fel : Mara și maica Aegidia, în seama căreia a fost lăsată Persida :

> „Mult ar fi dat maica Aegidia ca toată această lume neastîmpărată să rămîie departe-n urma ei, ca să poată vorbi ea singură cu Persida. Căci iubea maica adevărul, dar mai presus de toate îi era numele cel bun al mănăstirii, și toate i le-ar fi iertat copilei dacă prin o minciună bine potrivită ar fi scăpat acest nume bun. Lumea nu era însă numai neastîmpărată, ci totodată și sprintenă, și maica Aegidia cea cu pas mărunt rămase ea departe-n urmă.“

Ceva totuși vine să ne pună în încurcătură. Ceva nu se petrece cum ar trebui. Două personaje sfarmă imperativul teatral și, deși sînt conștiente de situația neplăcută în care au intrat, nu se lasă strivite de ea, ci o înfruntă și o domină în cele din urmă. Mai întîi, Mara. În loc să fie

copleșită de rușine, fiindcă Lipova și Radna la un loc au ocazia dintr-o ochire să-și dea seama ce copii are ea, Mara găsește nimerit să constate : „Nu, copii ca ai mei nimeni nu are !“ Mai apoi, Persida însăși. Deși cu puțin timp înainte stătea alături de Trică „tăcută și strîmtorată“, ea părăsește subit poziția inferioară în care o țintuise o clipă tiparul teatral, se smulge curentului afectiv obișnuit și răstoarnă spectaculos situația în favoarea sa :

„Ieșind din luntriță, ea trecu iute, îndrăzneață și cu capul ridicat printre cei adunați pe țărmuri și se duse drept la maica Aegidia.

— L-a bătut — grăi dînsa iute — i-a scos păr din cap, l-a lovit cu pumnii-n coaste, i-a rupt gulerul de la cămașă și l-a zgîriat la gît.

— Cine l-a bătut ? întrebă maica mai ușurată.“

Detaliul ar trebui să ne pună pe gînduri : Mara și fata ei nu sînt din același aluat cu toată lumea. Conștiente de prezența celui de-al treilea personaj, după o scurtă derută, ele se sustrag imensei lui puteri, ridicîndu-se deasupra situației teatrale, destrămînd-o parțial.

Paginile următoare au, printre altele, calitatea remarcabilă de a oferi o succesiune de secvențe teatrale în care distribuția rolurilor se schimbă neîncetat. Ca și cum gestul surprinzător al Persidei, dereglînd mecanismele sociale și intim psihologice, ar fi produs scurte crize de *iraționalitate colectivă*. Ca și cum mulțimea, adunată pentru un spectacol, s-ar fi trezit deodată înșelată în așteptările ei, și, de aceea, inconștient, a simțit imperios nevoia să-și cheltuiască într-un fel energia teatrală acumulată. Însă fiindcă Persida se eliberează din postura de protagonistă, iar maica Aegidia se descarcă temporar de responsabilitate, deplîngînd lipsa de supraveghere din școlile românești, unde copiii ajung să se ia la bătaie, mulțimea (cel de-al treilea personaj), frustrată de spectacolul mereu ratat și care constituie însuși fundamentul existenței ei, începe în mod periculos să se scindeze ea însăși de cîteva ori în protagoniști și spectatori. Descătușată din formele ei fixe, o forță teribilă și misterioasă lovește masa de oameni, pînă atunci liniștiți spectatori, îi schimbă fulgerător statutul, o dislocă în spațiul tensional al scenei. Ba că vina o poartă unii („ai căror obraji se roșiră,

fie de mînie, fie de rușine“), fiindcă la ei „toate merg una peste alta“, ba că e vinovat învățătorul, ba că nu, vinovată e — zice Mara — doar maica Aegidia, care n-a păzit-o bine pe Sidi :

„Maica Aegidia se sperie și începu să tremure. Nu era deprinsă cu lumea, în mijlocul căreia se afla, și o trecură fiori reci cînd se gîndi că oamenii aceștia ar putea să se pornească la ceartă.“

E prea tîrziu ca lucrurile să se mai fixeze într-un fel. Călugărița scapă situației umilitoare, însă mecanismul declanșat și dereglat, ca în basmul ucenicului vrăjitor, nu mai poate fi oprit, așa că discuțiile se întind, agitînd în scurt timp întreaga suflare a celor două localități : „o adevărată răzmeriță !“

Modul în care Slavici rezolvă scena de mai sus dovedește că marele scriitor stăpînește nu numai formele tipice, „sănătoase“, ale structurii de o desăvîrșită noutate și de o mare importanță, pe care a descoperit-o, ci și manifestările ei atipice, „bolnave“, aberante, evident mai complicate.

Relevarea teatralității mi se pare esențială pentru înțelegerea operelor sale de primă valoare. Nu este o întîmplare că teatralizarea apare în nuvelele sale cele mai bune și în *Mara*, și lipsește cu totul din producțiile de a doua și a treia mînă, precum nuvelele tîrzii sau masivul roman istoric *Din bătrîni*. Realismul său, acolo atît de puternic, de clocotitor, de autentic, este dincoace aproape în întregime deposedat de atributele cele mai de seamă, integrîndu-se perfect modelului tradițional de narațiune. Impresia de spațiu viu, tensionat, străbătut de curenții unei afectivități contradictorii, o trăim tocmai în aceste momente, de care *Mara*, spre exemplu, este împînzită. O forță perfidă îndreaptă invariabil personajul slavician spre supliciul pieței publice. *Piața publică* este în proza sa majoră forma fundamentală de organizare a spațiului : recunoaștem figura ei tutelară și în clasa școlii de la Radna, și pe podul Marei, și în vie, și în curtea lui Claici de la Arad, și în biserică..., peste tot unde întîlnim scene teatrale.

Să ne oprim acum la una dintre paginile cele mai importante și mai cunoscute, dacă nu cea mai importantă și mai cunoscută, din roman : celebrul episod al geamului spart de la mănăstire :

„Într-una din zile, ferestrele fiind deschise și izbind o dată vîntul în ele, una, tocmai cea de la iatacul din colț, unde stetea maica Aegidia cu Persida, s-a sfărîmat.

Natl s-a dus să o vadă și a văzut — nu fărîmăturile de geam, ci o fată care îi părea grozav de frumoasă.

Nu-i vorbă, n-avea nevoie să și fie pentru ca să-i pară frumoasă. Ceea ce se ivește la fereastra unei mănăstiri de călugărițe are totdeauna ceva tainic și plin de farmec. Acolo, chiar bătrînă fiind, femeia pare tînără, chiar urîtă, pare frumoasă ; iară lucrurile sînt cum ele ne par.

Din întîmplare, însă, Persida, care alergase și ea să vadă ce s-a întîmplat, era chiar mai tînără, mai frumoasă și mai plină de farmec de cum Natl era-n stare să și-o închipuiască.

El rămase uimit, cu inima încleștată și cu ochii oarecum împăingeniți.

Îi era parcă s-a rupt, s-a frînt, s-a surpat deodată ceva și o mare nenorocire a căzut pe capul lui.“

Nu e deloc exagerat să vedem aici o întîmplare cu valoare disimulat mitologică. Din două bune motive. În primul rînd, fiindcă întîmplarea aceasta *întemeiază* (inaugurează înrîurește) ceva, unește două vieți, două familii și, în cele din urmă, prin exemplaritate, două etnii. În al doilea rînd, fiindcă personajele care au trăit-o, Persida și Natl, *vor reveni* de acum încolo de nenumărate ori la ea, ca la un eveniment cu adevărat originar, inepuizabil, revitalizator. Literar judecînd lucrurile, atît cît am citat se integrează în linii mari codului romantic și chiar unei tradiții mult mai vechi. Cadrul e dintre cele arhicunoscute : o mănăstire — tot ce poate fi mai romantic ! Personajele ajung să se vadă dintr-o întîmplare — întîmplarea, marele regizor romantic ! — ; ea face să se deschidă ferestre, ea face să se pornească vîntul, ea înlătură obstacole și pune față în față ființe ce altfel n-ar fi știut una de alta. *El* - cavalerul copleșit de iubire, *Ea* - fecioara bîntuită de fantomele captivității. Nimic nu lipsește. Și totuși ! Printre cuvintele naratorului bănuim zîmbetul ce ia deja distanță : „Nu-i vorba, n-avea nevoie [fata] să și fie frumoasă... Ceea ce se ivește la fereastra unei mănăstiri de călugărițe are întotdeauna... etc.“ *El* nu e un cavaler rătăcitor, ci, vai, un măcelar stînd cuminte în ușa măcelăriei sale. *Ea* nu e călugăriță — alte timpuri ! —, ci doar elevă la călugărițe. Ei și, veți spune, întîmplarea nu e astfel mai puțin romantică ; în fond, se mai poate discuta dacă naratorul a zîmbit într-adevăr, făcîndu-ne cu ochiul ; Persida și cu Natl sînt frumoși, iar asta-i de ajuns pentru a părea eroi romantici, puțin importă condiția lor nu tocmai cît s-ar cuveni de *hɔch*. Să admitem că toate aceste semne nu schimbă natura, literar reperabilă, a fragmentului. Iată însă ce urmează :

„Persida sta neajutorată în fața geamurilor sparte și nici nu-l băga-n seamă [pe Natl] cînd veni maica Aegidia, ca să vadă paguba.

Femeie mai așezată și mai cuminte, ba chiar călugăriță, maica Aegidia tresări cînd văzu, peste drum, pe Natl, băiatul Hubăroaiei, stînd cu ochii țintă la fereastră. Îl știa de copil mic, îl socotise totdeauna cel mai bun băiat, și mintea i se oprea în loc văzîndu-l atît de îndrăzneț.

— Sidi ! grăi dînsa mîhnită și apucă fata de braț, ca s-o dea din vederea tînărului.

Rău a făcut, căci acum se opriră și ochii Persidei asupra tînărului cu șorț curat, cu obrajii rumeni și cu mustața mică, acum își dete și ea seama de ce stă acel tînăr acolo.

Obrajii ei se umplură de sînge și îi era parcă o săgetase ceva prin inimă.

Atît a fost, nu mai mult, și ea nu mai putea să fie ceea ce fusese.“

Veți putea căuta orișicît înaintea lui Slavici în literatura română, nu veți putea găsi ceva asemănător. O iubire incipientă era rezolvată întotdeauna, fără excepție, în doi. Pînă la un punct, cînd se produce nenoroci-

rea imprudentei spovedanii, a cine știe cărei primejdioase descoperiri, sentimentul circulă, ascuns, doar între *El* și *Ea*. Slavici răstoarnă complet lucrurile și le așază de la bun început într-un context integral nou. Nu întîmplarea, nu mănăstirea, nu dialogul mut al privirilor întîi de toate, nu recuzita obișnuită, în sfîrșit, nu rețeta, nu acestea provoacă sentimentul, ci, oricît ar părea de ciudat, *cel de-al treilea personaj*, maica Aegidia. Prezența lui, a ei, aici este esențială. Vorba mustrătoare a maicii Aegidia *revelează ceva ce altfel ar fi rămas definitiv ascuns*, o realitate pe care Persida pînă acum nu a cunoscut-o și care i-ar fi fost nu se știe pînă cînd necunoscută. Vorba aceasta i-l aduce Persidei sub ochi pe Natl și dincolo de el, o face să înțeleagă deodată sensul misterios al principiului pe care el îl reprezintă : bărbătescul. Vorba aceasta, precipitarea, glasul și gestul brusc care au însoțit-o, într-un cuvînt acțiunea involuntară a celui de-al treilea personaj, iată ce deschide *cu adevărat* fereastra dintre Persida și Natl. Sub privirea maicii Aegidia și *prin privirea ei*, Persida descoperă două lucruri contradictorii : că între ea și bărbatul de peste drum ar putea fi ceva amețitor și nespus de dulce și că acest ceva trebuie ținut departe de orice privire. Sentimentul și cenzura lui se nasc împreună. Cel de-al treilea personaj instituie lucrul și, împreună cu el, propria lui limită. Mîna nevăzută a martorului se plimbă doar peste părțile fragile și dureroase ale sufletului, ceea ce atinge ea se retrage în spatele unui paravan, care — ce oroare ! — se dovedește a fi transparent. „Obrajii ei se umplură de sînge și îi era parcă o săgetase ceva prin inimă.“ Iar dacă trebuie să precizez pînă la capăt, procesul se desfășoară astfel : întîi conștiința cenzurii, apoi căderea ei, rușinea, și abia în ultimul rînd *rațiunea* cenzurii, ascunsul. Iată paradoxul : Persida se simte vinovată („Obrajii ei se umplură de sînge...“) de un fapt încă neînfăptuit (ca Ghiță), doar fiindcă e *bănuită*, dar atît e destul ca faptul să se împlinească („...parcă o săgetase ceva prin inimă“). La început se trage linia magică între tărîmuri, se despart apele de uscat, și abia apoi lucrurile prind ființă. Iar demiurgul care face toate acestea e chiar cel de-al treilea personaj.

Vedem, așadar, la ce distanță de modelul romantic se situează întîmplarea de mai sus ! Mecanismul ei adînc explică o zonă psihică rămasă cu desăvîrșire necunoscută literaturii mai vechi. *Constituția* intimă a personajelor lui Slavici diferă fundamental de schemele de construcție a personajului din epocile anterioară, contemporană și chiar posterioară scriitorului (voi reveni).

Scena geamului spart, în desfășurarea căreia cel de-al treilea personaj deține poziția esențială, va juca în viața Persidei rolul unei implacabile realități supraordonatoare. Spațiul teatral se deschide în calea ei în cele mai diverse momente, obligînd-o să-l străbată pînă la capăt, deși, de la un punct încolo, într-un fel imprevizibil.

Și încă un cuvînt asupra geamului ce se sparge. Din rîndurile precedente știm că ferestrele mănăstirii „și sus, și jos... erau date în alb, ca să nu se vadă prin ele, și nu se deschideau niciodată“. Un vînt pornit pe neașteptate, un vînt nou, bate în ele, spărgînd-o pe una. O dată cu ea cad însă ziduri întregi, obstacole și limite între care personajul de pînă la Slavici se zidise în mod convențional și (nu o dată) fals, fără să simtă că în mijlocul lumii el nu e și nu poate rămîne o conștiință orgolios delimitată, că ființa lui nu se reduce la o singură vocabulă : *Eu*. Geamul ce se sparge — tulburătoare metaforă — pune dintr-o dată față în față două *eu*-uri ce-și sînt reciproc *tu*, legate însă printr-un *el*, conștiința străină, intransigentă ca însăși Legea — cel de-al treilea personaj.

Existența teatrală fascinează și înspăimîntă. Dacă măcar o singură dată personajul a devenit conștient de ea, existența teatrală îl va ispiti irezistibil, și îl va ispiti — alt paradox — atît prin senzația, improbabilă, a plăcerii resimțite, cît *mai ales* prin neplăcerea degajată, incomparabil superioară. Să mă explic.

Că protagonistul încearcă vreo plăcere intrînd fără voie în spațiul teatral nu este totuși exclus, și nu doar în cazurile patologice. Acolo se pot petrece lucruri ce,

altminteri, nu ar fi fost posibile. Sub privirea celui de-al treilea personaj și exilat pe o scenă improvizată alături de altă ființă, protagonistul se trezește brusc legat de cineva în aceeași situație, care, și el, stă gol-goluț în mijlocul unei arene lacome de spectacol. Între ei, o solidaritate *ad-hoc* permite fulgerător libera circulație a unui flux afectiv involuntar, funcționînd ca o confesiune totală, îndreptată în trei direcții : spre celălalt protagonist, spre cel de-al treilea personaj și spre propria sa conștiință, ea însăși uluită de ce află. Tiparul teatral revelează, dezvăluind intimități deja constituite, dar și — adesea — *performează*, întrucît *constituie*... intimități. Personajul lui Slavici e capabil să urască sau să iubească numai fiindcă s-a nimerit să străbată alături de cineva spațiul teatral. Imensul paradox al teatralității de acest tip este că, deși teatralitate înseamnă deschidere spre o conștiință străină, spectacol, exhibiție, *socialitate*, tocmai *aici*, aici, în spațiul interzis, intimitățile cele mai fragile și-au fixat întîlniri amoroase sau dueluri compromițătoare. Atunci — totuși ! — de unde plăcerea, ne putem întreba pe bună dreptate ? Din nevoia unei *confesiuni* forțate. Personajul lui Slavici riscă o chinuitoare confesiune publică intuind că în felul acesta, lepădîndu-se de sine, el va realiza, sub presiunea situației, involuntar deci, cea mai convingătoare declarație de dragoste.

Să presupunem că pînă acum, de bine de rău, pe ici pe colo, lucrurile pot fi înțelese și acceptate. Ele se complică însă de tot dacă aducem în discuție următorul fapt : protagonistul caută momentele teatrale nu numai pentru că, astfel, el își oferă o bucurie incertă, cum am arătat, ci *mai ales* pentru inevitabila și substanțiala senzație de *neplăcere*.

În *Dincolo de principiul plăcerii*, cu alt material de observație, Freud explică tentația irațională de *a relua* aceleași și aceleași situații dezagreabile (ceea ce contravine principiului general al plăcerii), considerînd-o „mai primitivă, mai elementară, mai impulsivă decît principiul plăcerii". Ca și cînd, repetînd o întîmplare șocantă și penibilă, individul încearcă să-i pătrundă secretul profund al cărui prizonier este.

Reintrînd, sub impulsul repetiției, în tiparul teatral, protagonistul retrăiește cu sufletul dilatat de groază și de plăcere impresiile primei sale umiliri publice.

Considerațiile precedente, nu încape nici o îndoială, pot părea de tot obscure. Se vor lămuri, sper, măcar în parte, cu ajutorul cîtorva noi pasaje ale romanului.

Au trecut abia cîteva zile de la pățania cu geamul, iar Persida „se zbătea ca și cînd ar voi să scape, să fugă și să se ascundă în fundul lumii". În loc să scape, să fugă și să se ascundă în fundul lumii, Persida face exact contrariul :

„se duse cu pași hotărîți, deschise fereastra din fața măcelăriei și rămase dreaptă, înaltă și cu fața deschisă în ea.

Pe Natl, care stetea în ușa măcelăriei, cuprins de neastîmpăr, îl trecură fiorii.

El ridică fără voie mîna stîngă la gură și îi făcu semn să închidă fereastra, căci vedea lumea.

Îi era frică de femeia care stătea acolo sus în fereastră.

Nu era păcat, nici un rău nu i-a făcut Persida nimănui, și totuși ea se simțea umilită și nu mai putea să privească în ochii maichii Aegidia și nu se mai ducea, nu mai voia să se ducă la fereastră.

Îi era parcă o apucase un fel de nebunie, care a trecut.

Da ! a fost o nemaipomenită strengărie, de care îi era rușine, și mult ar fi dat ca nici el să nu fi băgat de seamă cînd ea a deschis fereastra.

Dar, la urma urmelor, de ce a și deschis-o ? Numai și numai ca să-i arate că puțin îi pasă de dînsul, că poate, dacă vrea, s-o deschidă numai și numai ca să rîdă de dînsul.

Ar fi voit să i-o scrie aceasta pe o bucată de hîrtie și să-i arunce hîrtia cînd îl va mai vedea stînd ca un smintit în fața ferestrii.

Dar îi era rușine."

Avem aici tot ce ne trebuie și încă ceva pe deasupra.

Sub pretextul transparent al unui pariu cu sine însăși („«Dacă voiesc, pot și puțin îmi pasă»"), Persida repetă scena din ajun. Deschiderea ferestrei echivalează clar, psihologic vorbind, cu o denudare : în cadrul ei, fata *„rămase dreaptă, înaltă și cu fața deschisă"*. Școlărița de la mănăstire știe bine că de față nu se află maica Aegidia, dar la fel de bine știe și că ea poate intra oricînd pe ușă sau că, în fond, locul ei poate fi luat de o stradă întreagă. Nu faptul că personajul-martor este absent o împinge să deschidă fereastra, fiindcă posibilitatea intervenției lui există mereu, ci *demonul ascuns al repetiției,* obsesia fascinantă a ororii încă vii. Gestul „nebunesc" al fetei l-a atras și pe bărbat în perimetrul incendiat de lumină al scenei, al spectacolului, al *exhibării.* În clipa aceasta se întîmplă încă ceva remarcabil : unul dintre protagoniști, Natl, își dublează statutul de protagonist cu acela de spectator. Fiindcă atrage atenția asupra posibilității ivirii unui (unor) spectator(i), dînd semne că *este conștient* și de posibilitatea aceasta, și de înțelesul adînc al deschiderii ferestrei („el ridică fără de voie mîna stîngă la gură și făcu semn să închidă fereastra, căci vede lumea"), Natl completează tiparul teatral și probează, o dată mai mult, un adevăr deja verificat : individul teatralizat adună în persoana sa toate instanțele teatrului : *eu*-l său, *tu*-ul simetric și *illeitatea* martorului. *Conștiința sa este suma a trei conștiințe precis ordonate.* Ferestrele sufletului au fost integral deschise și oricine le poate devasta cu privirea. Reacția lui Natl are consecințele previzibile : umilință, rușine, vină, revoltă.

Și ca să nu mai existe nici o îndoială, instinctul repetiției mai dă la scurt timp încă un spectacol. Însoțită de Trică, Persida iese din mănăstire și o apucă spre casă pe drumul cel mai lung, fiindcă drumul acela trece prin fața măcelăriei, unde, acum, e plin de lume : Natl (care „sfărîma tocmai cu barda încheietura de la un genunche" „rămase cu privirea perdută și barda îi tremura în mînă"), Hubăroaie (care „se ridică din jeț pînă în ușă"), servitoarea („se uita și ea mirată"), un bătrîn (stînd „dincolo, peste drum, la cellalt colț... cu gura căscată"). „Persida trecea ca prin văpaie mistuitoare". Atîta tensiune în inima *cotidianului* literatura română de pînă la

Slavici nu a mai cunoscut, și, probabil, momentul rămîne unic chiar dacă-l raportăm la întregul ei ansamblu. Deși trecerea Persidei prin fața măcelăriei nu se integrează întru totul tiparului teatral (în fond secretul fetei nu a fost smuls de cei ce o privesc, poate doar presimțit), ea realizează totuși descărcările specifice de energie. Niciodată realul nu a fost mai saturat de afectivitate și niciodată un spațiu (real și literar) nu a comprimat atîta diversitate contradictorie de afecte, ca un ghem pestriț pe care firele strînse la maximum stau să plesnească : uimire și admirație, curiozitate devoratoare, frică, rușine, umilință și sfidare, într-o atmosferă încărcată de aburii unui erotism torturant și victorios. În spațiul teatral se intră cu partea adîncă, umbrită, a sufletului. Faptul că Slavici, și nu altcineva, a descoperit și a clădit opera sa durabilă folosindu-se de calitățile acestui spațiu nu este deloc întîmplător, el fiind printre scriitorii români cei mai tentați de zonele abisale ale psihicului uman (vezi și eseul următor).

În cele din urmă, Persida sfîrșește prin a ceda *complexului teatral :*

> „Îi era frică Persidei de oameni. Vedea, ba simțea, oarecum chiar și pe nevăzute, că toți se uită cu ochii bine deschiși la dînsa, că toți o judecă, și inima i se încleșta, ca și cînd tot în fața măcelăriei lui Hubăr s-ar afla. Îi era rușine ca și cînd toți ar putea să afle *din fața ei* cele petrecute, se temea de ceva neștiut și nu știa cum să calce, cum să-și țină trupul, cum să-și poarte capul și ce să facă cu mîinile ei." *(s. m.)*

Același complex pune stăpînire și pe Natl. Cele două personaje se simt în situație teatrală *chiar și atunci cînd nu e nimeni de față să-i vadă greșind.* Cel de-al treilea personaj a devenit (este și) o *instanță interioară.* Pentru Persida — maica Aegidia („Vedea în gîndul ei pe maica Aegidia..."); pentru Natl — Hubăroaie („Îi era parcă mumă-sa stă de pîndă colo, la răspîntie, și-l vede și se mîhnește").

Trec acum peste o serie de secvențe teatrale (intruziunea lui Natl la nunta lui Claici, întîlnirea lui cu Persida în pădurica de la Arad sub privirile fetei lui Claici,

întîmplări legate de persoana lui Codreanu, Persida și Natl jucînd la vie etc.), pentru a ne opri la particularitatea pe care o aduce romanul în devenirea tiparului teatral, particularitatea de care pomeneam la început, considerîndu-l pe Slavici „propriul său continuator".

Prinse în ambivalența complexului teatral, personajele din *Mara* ar vrea să se ferească de ochiul indiscret al martorului („mult ar fi dat [Persida] să fie singură") și, în același timp, nu pot trăi în absența lui. Afirmația poate părea excesivă, dar nu e.

Să o probăm cu un citat de mai mică importanță, întrucît enunță direct cele de mai sus (într-un text literar pasajele pur enunțiative au valoare probantă minimă sau chiar nulă) :

> „e atît de greu a-ți face datoria cînd nimeni nu te ajută, nimeni nu te silește, nimeni nu ți-o aduce mereu aminte.
>
> Era, sărmana copilă, cuprinsă de spaimă aici [la Arad] în mijlocul acestei lumi, unde nimeni nu i se punea împotrivă. O, Doamne ! cîte n-ar fi făcut ea dacă n-ar fi fost în apropierea ei Trică ? și ce a făcut cînd s-a văzut singură, de capul ei ?
>
> Nu ! omul nu trebuie să fie niciodată singur.
>
> Voia să meargă acasă, unde toți o cunosc, toți se simt în drept a-i sta în cale, unde privirile tuturora o mustră, unde nu poate să umble de capul ei."

Aici stă totuși cheia modificării operate de *Mara* în cîmpul teatral instaurat de Slavici în literatura noastră : *Mara* este romanul unei teatralități imperioase și *deficitare*. În spațiul teatral nici un cont nu se poate regla pe ascuns, nefiind valid. Decizii, prăbușiri și ascensiuni, sentimente dintre cele mai diverse, victorii și înfrîngeri, vicii și virtuți, totul trece prin ființa celui de-al treilea personaj, totul se cere teatralizat, clamat, *ratificat*, supus probei ultime, capitale : proba publică. Ea dă drept de existență. Cine supraviețuiește trecerii prin scenă se purifică și își răscumpără destinul. Așa se întîmplă cu Persida și cu Natl. Puțin importă că ești sau nu căsătorit în fața lui Dumnezeu, deci în ascuns, cum sînt cei doi :

„cununia se face pentru lume și-n fața lumii", gîndește la un moment dat Persida, „cuprinsă de fiori". Dimpotrivă, viața lui Hubăr-tatăl este un nesfîrșit calvar, fiindcă ascunde un secret strivitor și *definitiv inavuabil*. Tocmai de aceea, el va rămîne pînă în clipa morții sale violente impur și învrăjbit, *excomunicat*.

Existența adevărată, plenară, începe după căderea cortinei, în *aplauzele* asistenței, peste spectacolul patimilor. Ce nu a reușit *să se reprezinte*, ce nu a putut fi *jucat*, denunțat, ars și reînviat sub ochiul străin se va chinui la nesfîrșit în limburile existenței, la porțile ei. Ca într-o *Divină Comedie*, omul teatral va trebui să urce întreaga scară a lumii, cu iadul și purgatoriul scenei, pentru a pune piciorul în paradisul... vieții cotidiene. Destinul Persidei, așa cum apare el de la prima la ultima pagină a romanului, urmează chiar această trecere prin umilitorul spațiu teatral, la capătul căruia o așteaptă pe eroină beatificarea din final : reintrarea în comunitate.

Argumentul pentru cele susținute aici stă însă în altă parte. La un moment dat, pe la jumătatea romanului, este introdus un nou personaj — Bandi, un băiat de pripas, pe care Persida îl ia cu sine. În acele clipe, hotărîrea fetei se justifică, de bine de rău, deși cam expediat : „l-a zărit stînd cu undița pe țărmul Murășului din jos de pod" și „s-a înduioșat" de soarta lui. La mijloc se află, în realitate, alte două cauze, profunde, necunoscute, oricît ar părea de bizar, chiar Persidei, dar decisive : una este asemănarea vagă și misterioasă a lui Bandi cu Natl, nelămurită acum, iar cealaltă este nevoia la fel de misterioasă și de nelămurită de a avea prin preajmă, oricînd disponibil, ochiul străin și iscoditor, substitutul lui Trică: cel de-al treilea personaj. Prin persoana lui Bandi, Persida acoperă o lipsă în tiparul teatral :

> „Alipirea către dînsa era la dînsul un fel de boală sufletească, și *ea nu mai putea să scape de privirea lui*, care mereu îi amintea ochii sticliți ai Reghinei.
>
> Ducea, nu-i vorbă, coșurile Marei în piață și, pe înserate, le aducea acasă, dar le făcea toate în grabă, se-ntorcea în fuga mare și se uita, întors acasă, cu un fel de îndîrjire la Persida, ca și cînd

s-ar fi temut că în lipsa lui i se va întîmpla ceva. Astfel dînsa nu mai putea să scape de ochii lui." *(s. m.)*

Presiunea canonului teatral este atît de mare, încît Slavici ajunge să construiască în *Mara* o situație aproape nefirească, deși deplin motivată.

După ruptura violentă dintre Natl și tatăl său, înfrîntă, Persida hotărăște să-și întîlnească zilnic iubitul într-un loc ferit, pe malul Mureșului, la Sărărie. Cu aceasta, aparent, reintrăm în registrul literar romantic și al literaturii de cînd lumea ; în definitiv, *motivul întîlnirii amoroase* e tot ce poate fi mai banal, literar vorbind. „Amănuntul" strecurat de Slavici răstoarnă însă toate uzanțele și schimbă *complet* semnificația momentului. La întîlnirea celor doi mai ia parte — atenție ! — încă cineva : Bandi. Prezența lui acolo nu trebuie cîtuși de puțin înțeleasă, cum am fi poate îndemnați, în descendența altui loc comun, vechi și acela de secole în literatura universală, anume că o întîlnire amoroasă se cere uneori păzită de o ființă apropiată : confidentul, doica, servitoarea, în fine un spirit devotat și vigilent, al cărui ochi rămîne ațintit firește în afară, spre a observa și a da de veste. Rolul lui Bandi e fundamental diferit, el nu îi păzește pe îndrăgostiți, ci îi urmărește, și nu îl apără de intruși, ci suplinește absența lor. Vom vedea imediat de ce. Iată finalul întîlnirii :

„Plecîndu-se puțin, [Natl] atinse încet și sfios cu buzele tîmpla ei, o sărută și o depărtă încet de la dînsul aruncînd o căutătură de ochi la Bandi, care se uita cu mirare la dînșii."

Imprudența celor doi, greu de acceptat și de conceput, are în paginile imediat următoare măsura justă în judecata nestăpînită a lui Trică, îngrozit de ideea unei întîlniri intime ca și publice, în orice caz autodeconspirate.

„— Tu singur cu ea toate serile aici ! șopti el [Trică] cu glas înăbușit de patimă.

— Nu — răspunse Natl — singuri nu ! Ferit-a Dumnezeu. Dacă am fi fost, poate că n-am mai trăi astăzi. Era însă cu noi băiatul Bandi, care nu ne lăsa din ochi și tresărea mereu...

— Adică mai știe cineva și mîne are să știe toată lumea ! Știi tu, nemernicule, că mi-ai necinstit sora, că ai nenorocit-o pe toată viața ? urmă apoi cu glas înăbușit și puse mîna în pieptul lui Natl."

Atunci totuși cum se explică, dacă se explică, aducerea lui Bandi ? Natl vrea să orienteze dezlegarea enigmei, dar varianta sa *nu satisface*. Dovadă, mînia lui Trică. Ce spune Natl ? Că între a fi singur cu Persida, dar liberi să cedeze oricărei porniri erotice, pe de o parte, și a fi asistați și deci obligați „să păstreze limita", pe de alta, ei au ales soluția a doua, fiindcă prima i-ar fi dus la pieire. Ce *nu* spune Natl și ce ar fi fost greu de spus este că nu *teama* de *ei înșiși*, de impulsurile *lor*, i-a făcut să aleagă astfel, ci *rușinea* de a rămîne singuri. Propoziția pare lipsită de cel mai elementar bun simț. Adică nu e infinit mai rușinos să te expui decît să te ascunzi ? Exact așa gîndeau Trică și cu Marta sărutîndu-se noaptea prin cămară : „nimeni nu-i vedea și n-avea nimeni de ce să se plîngă." Însă, cum ar spune Slavici, Persida nu era Marta și nici Natl, Trică. Și Persida, și Natl au *în* construcția ființei lor necruțătoarea instanță străină, mai necruțătoare decît orice alt privitor real. Ochiul maicii Aegidia ca și al Hubăroaiei nu poate fi închis, înduplecat, mințit, fiindcă el populează sinele cel mai profund și stă totodată deasupra lui, tiranic. El poate fi cel mult obiectivat, substituit, transferat. Iată ce anume caută Bandi între Natl și Persida. Prezența lui acolo nu este menită să înfrîneze, ci *să elibereze*. Teatralitatea interioară se dovedește mai puternică decît teatralitatea exterioară. Privirea lui Bandi este mai ușor de suportat decît privirea martorului înfipt în propriul suflet. Bandi purifică întîlnirea de dragoste, o înalță și o face suportabilă în cvasiclandestinitatea ei.

În literatura română, Persida și Natl pregătesc trecerea spre cel de-al treilea tip de teatralitate, cînd protagoniștii caută *intenționat* spectacolul. O pregătesc, dar nu o și realizează deplin, deoarece mobilul lor unic nu este teatrul ca teatru, ca plăcere a spectacolului pentru el însuși.

Ce sînt — *de fapt* — „scenele teatrale“ ? *Conduc* oare undeva analizele anterioare ? Are vreo *importanță* teatralizarea epicului ? Apare ea, într-adevăr, *prima dată* la Slavici sau o întîlnim și la alți scriitori dinaintea sa, dacă nu chiar la toți ? Este sau nu teatralizarea o *caracteristică* a prozei sale ?

Unei întrebări — ultimei — și, parțial și celorlalte li s-a răspuns pînă acum. Dacă este sau nu teatralitatea o *caracteristică* a prozei lui Slavici — răspunsul nu poate fi decît unul hotărît afirmativ.

Exemplele au fost copioase ; oricui par însă prea puține îl îndemn să ia în mîini opera scriitorului și se va convinge singur cu altele noi.

Universul lui Slavici e de neconceput în afara teatralizării, el e organic construit pe un tipar teatral ascuns și care manevrează întreaga existență a eroului său. Binecunoscutele cuvinte ale lui Slavici (din scrisoarea către Iacob C. Negruzzi, Viena, 18 martie 1872) dobîndesc deodată o nouă semnificație, cu totul revelatoare : „... am o dispoziție deosebită pentru arta dramatică...“ Da, scriitorul nu se înșela, avea, cum bine și-a dat seama, o dispoziție deosebită pentru arta dramatică ! Și, poate, mai mult decît „o dispoziție“ — *o vocație, o demonie.* Numai că dispoziția, vocația, demonia... nu au făcut din el un bun dramaturg, piesele sale de teatru fiind iremediabil condamnate la mediocritate. Ion Dodu Bălan avea în parte dreptate cînd spunea că „Slavici e epic prin excelență chiar în teatrul său“. Epic în teatrul său, desigur. Însă nu și în epica sa, cum crede criticul : „Nuvelele sale sînt vorbite, au stil oral, dar viziunea — și acesta e lucrul principal — nu e propriu-zis dramatică... Epicul la el este o chestiune de temperament artistic.“ Tocmai că nu ! „Viziunea“ și „temperamentul artistic“, *acestea cu adevărat și acestea înainte de toate,* aparțin unui dramaturg. Imaginarul scriitorului, în ce are el mai profund,

pare locuit de un spectacol teatral nesfîrșit. Cineva observă că „teatralitatea, ca și italienitatea, nu poate fi definită în teatru, unde ea e difuză și omniprezentă..., ci mai degrabă «în străinătate»...“ (Jean-Loup Bourget). Opera lui Slavici probează încă un lucru, greu de acceptat : că teatralitatea (azi ?) se realizează mai bine în altă parte decît în teatru — și cu alt profit. Slavici și-a împlinit vocația (dramatică) unde probabil nu se aștepta (în genul epic) și a ratat unde și-a pus mari speranțe (în cel dramatic).

El nu a descoperit modalitatea teatralizării teatrului său, în schimb și-a transformat proza într-un spațiu esențialmente teatral. Ca să fi reușit același lucru și în opera dramatică, ar fi trebuit să se întoarcă la structura teatrului antic și să așeze în inima scenei o scenă teatrală : personaje plus *cor.* Ceea ce nu i-ar fi fost îngăduit să facă, fără să devină automat un insolit epigon, situat definitiv în afara cursului istoric ; dar ceea ce a făcut, în spațiul — *străin* — al povestirii, unde emergența formulei, evidentă și totuși greu de recunoscut, își păstrează întreagă puterea hipnotic dramatică.

Ca să încercăm un răspuns la celelalte întrebări, va trebui să lăsăm puțin deoparte opera lui Slavici și să căutăm în alte direcții.

Ce a fost personajul înaintea lui Slavici ?

Un lucru cel puțin e sigur : nu punea atîtea probleme (sau punea altele). Autorul știa *cum* va fi eroul său, îl alegea dintr-un bogat, dar nu inepuizabil depozit tipologic. Pentru a nu se produce nici o încurcătură, uneori avea grijă, ca Nicolae Filimon, să-și avertizeze într-un „prolog“ cititorii ; așa, pentru a fi sigur de la începutul începutului de acordul unanim. Ca toate personajele epocii, Dinu Păturică are „densitate“ adjectivală. Sub numele lui se îngrămădește o sumă de atribute : perfid, lacom, lipsit de scrupule, dezghețat, crud, tenace etc., El face deliciul instrucției didactice, întotdeauna bucuroase de contururi imobile și ușor de reprodus. „Conținut“, de asemenea adjectival, are și eroul romantic (Dionis, Ieronim, atîtea figuri istorice). Ființa sa adună fie numai calități

sublime, considerate consubstanțiale geniului romantic (gustul pentru problemele ultime, însingurare orgolioasă, elan revoluționar, disponibilitate pentru marile pasiuni, melancolie...), fie calități paradisiace și infernale polarizate — și pe care, în ambele cazuri, personajul *ține* clipă de clipă să le ilustreze.

Toți la un loc, de la Dionis la Dinu Păturică, deși atît de diferiți în atîtea privințe, au ceva comun : sînt *tipuri*. Sînt realități (în mare măsură abstracte) strict delimitate. Lineare sau contradictorii, dar determinate și *delimitate*. În jurul lor stă parcă o frontieră care spune : pînă aici ești tu, de aici încolo începe altceva, ce nu te privește, între tine și restul lumii se încheie un pact de neamestec reciproc. Personajul și scriitorul întrețin aceeași iluzie : a „intimității" inviolabile și inalterabile. Psihologic, personajul e un „*caracter*", literar — o „fiziologie" (o „physiologie" zice G. Călinescu) ; (în ce-l privește pe Dinu Păturică) „avem de-a face... cu o «fiziologie», cu un «caracter», fiindcă autorul prezintă o schemă morală, nu un comportament propriu-zis" (Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor).* Personajul posedă un „în sine" indestructibil. El poate „evolua", dar numai ca expansiune a unui nucleu ce conține virtual toate trăsăturile de mai tîrziu : el e un cosmos în curs de dilatare. Îl vom numi, de aceea, cu un termen generic — *personaj monologic* (sau, la fel de bine, *monadologic).*

S-ar crede că personajul monologic, avînd „un conținut", o interioritate definibilă, un „al său", fiind un ghem de atribute (manifestate mai întotdeauna într-o formă *paroxistică),* reprezintă în literatură o culme a *subiectivității.* S-a vorbit, iarăși, de nenumărate ori despre exacerbarea Eului în romantism și s-ar putea vorbi în același fel și în realismul timpuriu.

Personajul acesta, care se știe caracteriza și se lasă caracterizat atît de bine, nu are însă nimic dintr-un *Subiect* veritabil. Eul său nu e decît un simulacru. Eul nu se poate defini pe sine și nu poate fi definit, fără ca — prin însăși acțiunea definirii — să nu devină un *Obiect,* un El. Personajul monologic duce o existență *obiectuală,* care rămîne obiectuală pînă la capăt, căci nu cunoaște modalitatea cîștigării propriei sale subiectivități. Pentru

ca s-o cunoască, ar fi trebuit mai întîi să-l fi descoperit pe Celălalt, să fi descoperit adevărul aparent simplu și banal că semenul din fața sa e un Subiect, un Tu ca și el, dotat cu rațiune și sensibilitate întocmai cu rațiunea și sensibilitatea pe care el pretinde a le avea. Eul se constituie — cum s-a mai spus de nenumărate ori — doar cînd la orizontul ființei se ridică Tuul corespondent. Personajul monologic trăiește la persoana a treia, ca personaj-obiect. El se închipuie pe sine în centrul lumii, dar centrul acesta e vid.

Personajul pre-slavician are, cînd e norocos „dotat", o idee clară asupra lumii. El nu se încurcă, știe despre fiecare ce anume, ce anume *precis,* reprezintă : cutare — stăpînul lacom de bani și orbit de putere, cutare — sluga credincioasă ori, dimpotrivă, necredincioasă, cutare — femeia prefăcută și venală, cutare — îngerul incoruptibil etc., etc. El se mișcă printre oameni-prefabricate, fiind el însuși un prefabricat.

Dintr-o singură frază grijulie, în același „prolog", Nicolae Filimon își eliberează personajul (și pe sine) de o povară incomodă ce ar fi făcut să se năruie sub greutatea ei „unitatea" atît de fără fisură construită a ciocoiului său. Povara aceasta e *conștiința,* facultatea situării propriei persoane față de sine și față de ceilalți :

> „S-a zis de mai mulți filosofi și cărturari că conștiința este cel mai aspru jude al criminalului. O fi, nu tăgăduiesc, dar vătaful de curte cunoaște secretul de a face din acest aspru judecător un consilier întocmai după cum îi trebuiește lui."

Ceea ce înseamnă că lui Dinu Păturică îi lipsește conștiința (înțeleasă nu neapărat ca depozit de legi morale, ci — întîi de toate — ca organ reflexiv ce se urmărește prin oglinda unui mediu străin). Dimpotrivă, personajul romantic are *prea* multă conștiință, atît de multă, încît nu mai rămîne loc pentru nimic altceva. El e un imens ochi întors asupra sa într-o contemplație extatică. Exilat pe înălțimile autarhiei sale, personajul romantic îl uită și el pe Celălalt, uitîndu-se astfel și pe sine însuși. Golit de substanță, al cărei izvor țîșnește din ființa alterității, el contemplă un joc de umbre și amăgiri — propria sa interioritate. Personajul romantic este ultimul

locuitor al unei *lumi pustii*. Dacă a reușit să-și înfrîngă limitele individuației, eliberîndu-se dintr-o *unitate-celulă*, el va sfîrși tot într-o unitate, aceea a identității cosmice (Viața, Natura...), ca forță ascunsă și impetuoasă, în fața căreia limitele individuale se șterg. Ființa individuală se desființează și se resoarbe în matca originară și *unică* a eternei germinații universale. Ceea ce înseamnă anularea *lumii-ca -sumă-de-unități* pentru regăsirea *lumii-ca-unitate-indivizibilă*. Cu alte cuvinte, personajul romantic sau îl ignoră pe Celălalt, fiindcă se consideră doar pe sine măsură ultimă a lucrurilor, sau îl ia în considerare, dar numai ca expresie a aceleiași realități unice, prezente în fiecare creatură. În ambele cazuri, Celălalt rămîne dezarmat, inert. Rămîne — cînd i se recunoaște vreo calitate — un *semen*, un *asemănător*, un *asemenea* Mie.

Vrea personajul monologic ceva ? Nimic mai simplu ! Voiesc cumva chera Duduca și Dinu Păturică să-l convingă pe postelnicul Andronache Tuzluc de nevinovăția lor ? Bietul postelnic nu mai are altceva de făcut decît să fie un aluat în mîinile lor : nici o împotrivire, nici o întîmpinare, nici un contraargument, nimic — o desăvîrșită opacitate și *disponibilitate :* un obiect.

În felul acesta, personajul monologic a fost privat de o serie întreagă de reacții dialogale : uimirea adevărată, bănuiala, teama, bucuria, ura fierbinte, iubirea, ca sentiment gradat și nuanțat. El nu cunoaște paradisul și infernul conviețuirii, fiindcă ființa străină din fața lui nu e suspectată de o gîndire independentă, defensivă și acaparatoare. Ea nu devorează, nu chinuie cu independența ei, nu creează coșmare. Și nu face nimic din toate acestea, pentru că nu există. Ar fi nedrept atunci să le pretindem autorilor, cum mai tîrziu li s-a și pretins, analiză și finețe psihologică. Natura personajului respinge tehnica analizei, pe care avem însă tot dreptul să o căutăm în altă parte (acolo unde apare dialogul real și, împreună cu el, un alt tip de personaj).

Personajul monologic consumă vîrsta aurorală din biografia personajului literar. Ea începe cu eroul „romanului grec" și se continuă, prin genurile satirice sau înalte medievale, prin picaresc, romantism și realism

timpuriu, pînă azi. Existența sa istorică nu s-a încheiat încă și nu se va încheia probabil niciodată. „Primitivismul" său va spune întotdeauna „ceva" și va atrage așa cum atrag o mulțime de alte lucruri pe care, înșelîndu-ne, le vedem luminate în culori neechivoce : copilăria, basmele, lumea însăși în momentele de feerie.

Cînd, prin cine știe ce miracol, personajul descoperă alteritatea, el intră într-o nouă vîrstă a sa, devenind *personaj dialogic*. Descoperirea alterității în proza noastră se petrece în opera lui Slavici. Demonstrația s-a făcut deja într-un amplu studiu, pomenit aici, și de aceea nu voi mai insista asupra ei. Unitatea personajului monologic s-a pulverizat, personajul îl recuperează pe Celălalt și, o dată cu el, propria subiectivitate.

Așezînd la baza sa un nou și complicat model uman, realismul și-a lărgit infinit perspectivele. Dialogul face posibilă apariția veritabilelor persoane : Eu și Tu. Evident, dialog nu înseamnă schimb de replici. Replicile îl pot doar manifesta ; un simplu schimb de priviri și nici măcar atît : pura intuire a unei prezențe străine conștiente îi ajung perfect. Jocul a două conștiințe, a doar *două* conștiințe, obligate să se ascundă și să se dezvăluie sub o formă deghizată, dar *verosimilă*, jocul acesta incredibil de variat și de întortocheat, presimțit dincolo de replici și de comportament, constituie, de fapt, dialogul. Nu ne interesează acum ce cuprinde acest joc. Ne interesează doar rezultatul lui și personajele implicate. Rezultatul : o artă a fugii și a deghizării. Personajele : în număr de două. Cînd sînt mai multe, ele se vor grupa afectiv în două tabere (Noi/Voi).

Marele teoretician al acestui personaj a fost M. Bahtin, cel care a introdus în poetica actuală modelul cel mai puternic și mai avansat, deși înțelesul dat de el dialogului îi restrînge prea mult suprafața, fiindcă impune personajelor intrate în dialog să se diferențieze nu numai ca entități subiective, conștiente și independente, dar și ca mentalitate și limbaj. Bahtin se interesează de fapt mai mult de dialogismul discursului literar decît de raportul dialogic *dintre personaje*. După opinia sa, personajul dialogic ar fi de găsit încă în literatura antichității și de atunci încoace el s-a făcut periodic prezent,

la un scriitor sau la altul. Dacă este așa, aceasta înseamnă că fiecare epocă a avut propria ei alteritate, resimțită din plin la vremea respectivă, dar tot mai ștearsă și, cu timpul, chiar nimicită, absorbită complet în sinteza mentalităților. De aceea, pentru epocile foarte îndepărtate, e mai greu de precizat natura, monologică sau dialogică, a personajului.

Desigur, în ce privește literatura română, și mai ales proza (de ficțiune), lucrurile sînt mai simple și confuziile mai ușor de evitat, din motive lesne de înțeles.

S-ar părea că metatipologia personajului se epuizează cu aceste două mari categorii cunoscute : personajul monologic și personajul dialogic. În afara lor ce ar mai putea fi ? Personajul dialogic marchează limita superioară în cercetarea poetică.

Opera lui Slavici — și nu numai ea ! — ne îngăduie să întrezărim însă existența unei noi categorii, a treia, de personaj : *personajul trialogic*. Analizele anterioare l-au presupus, urmează acum să fie adus în plină lumină.

Personajul trialogic este personajul teatral. Se înțelege că el nu trebuie confundat cu personajul care apare în teatru, ca atare, unde găsim personaje monologice (în *commedia dell'arte*, în comedia de caracter etc.), personaje dialogice (exemplele sînt atît de numeroase, încît nu mai e necesar să le dau) și personaje teatrale, în înțelesul dat aici (vom vedea mai jos unde se întîlnesc). Pentru a nu se produce confuzii, ar fi mai bine să fie numit : *personaj epic teatral* sau, mai clar, dar cu un termen mai supărător, personaj trialogic.

Personajul trialogic cumulează trei instanțe : Eul său, Tuul protagonistului cu care împarte aceeași soartă, și Elul spectatorului. Personajul trialogic percepe, interiorizează, trăiește *simultan* trei conștiințe distincte, trei *tipuri* de conștiințe. Și le trăiește nu numai cînd se află prins *cu adevărat* în tiparul teatral, deci cînd de față, *fizic*, se găsesc niște persoane dispuse în mod specific, ci și în absența lor : el *se simte* în ființa lui teatralizat (Persida, spre exemplu).

Prezența spectatorului, a celui de-al treilea personaj, transformă un fapt cotidian și anonim într-un act teatral, deci public. Spațiul romanesc coincide atunci cu spațiul sufletește organizat de către toate personajele implicate : de-o parte *scena* improvizată, de alta locul de unde se vede, „*tribuna*". Separarea spațiului este fulgerătoare și survine în secunda cînd se produce scurtcircuitarea conștiințelor, cînd ele iau act de *simpla lor existență*. Spectatorul vede și știe că privirea lui este percepută și că gîndurile lui sînt ghicite. Protagoniștii se văd văzuți și știu ce se petrece în mintea privitorului : privirea joacă deci un rol esențial („Una dintre mărcile specifice ale teatralității — spune Patrice Pavis — este de a constitui o prezență umană expusă privirii publice"). Fenomenul identificării cu Celălalt a fost pe larg discutat în filosofia germană, fiind cunoscut sub numele de *Einfühlung*. Acțiunea ei, acum dezlănțuită, năruie adăposturi, bariere, opacitatea devine transparență pură, ascunsul se revelează, interioritatea se obiectivează — și nu oricum : ca spectacol public —, inconștientul se manifestă în forme nedeghizate, afectele se nasc mature, pe nepregătite.

Spectatorului nu-i mai rămîne decît *să vadă*, iar protagonistului — *să se lase văzut*. Secretul cel mai prețios al ființei urcă de la sine sub raza privirii indiscrete. Între două maree *(privirea,* al cărei flux hipnotic pare fără sfîrșit, și *secretul,* ce se deconspiră de bunăvoie, domesticit de forța privirii), protagonistul este de două ori deposedat : de Eul său profund și de voința sa. El stă inert, paralizat, *spectator* el însuși la propriul spectacol. Pentru el, scena e un loc de *exil* și *captivitate*. Esența ei se dezvăluie abia acum : scena este un *spațiu extramundan ;* lumea, Lumea cu aerul ei respirabil, cu, da, minunatul ei prozaism, cu lărgimea ei necuprinsă, s-a refugiat în afară. În plin cotidian, într-un punct anumit, lumea s-a golit de ființă, s-a albit, lumea s-a făcut în acel punct *vitrină*, viața a fost acolo ucisă, în locul ei zace un *exponat mort,* un obiect de *disecție*. Tot ce trăiește a fugit în tribune, unde viața lumii continuă, și continuă altfel decît pînă acum, fiindcă sursa ei secretă, cauza ultimă a freneziei vitale e chiar aici, aproape :

în perimetrul scenei cineva *agonizează,* cineva se confesează, ultima confesiune, cineva dezleagă neîntrebat ghicitoarea care singură a știut să-l păstreze în viață, acum cineva se sinucide aruncîndu-se de pe stîncă. *Impulsul primar al spectatorului este impulsul morții.* Spectatorul provoacă revelarea totală a protagonistului, iar a revela pînă la capăt înseamnă a ucide, a transforma ființa într-un *obiect,* înseamnă a aduce în lumină chipul enigmatic al morții. Relația de obiectivare, care unește scena cu tribuna, este de natură thanatică. Între scenă și tribună se deschide o prăpastie nevăzută, ce separă spațiul primejdios al scenei de spațiul securizant al tribunei. Pentru o dată măcar, spectatorul se bucură inconștient de separarea clară a vieții și a morții, iar această separare trebuie păstrată cu orice preț. De aceea, relația scenă-tribună este o *relație de distanțare.* Zîmbetul superior, rîsul, batjocura, curiozitatea, severitatea incriminantă sînt tot atîtea moduri ale distanțării și ale *suprimării.*

Dar ce se întîmplă pe scenă între protagoniști ?

Faptul că sînt împreună e slăbiciunea lor. Cel de-al treilea personaj n-ar fi avut niciodată vreo putere asupra lor dacă ei singuri n-ar fi uniți acum într-un fel semnificativ, într-un fel care spune *multe,* care spune *totul.* Cum s-a ajuns aici ?

Pentru o fracțiune de secundă, nu mai mult, ei s-au trezit unul lîngă celălalt sub o privire distantă și batjocoritoare, complet edificată. Atît i-a fost de ajuns bărbatului întors de la cătănie pentru ca să afle în mijlocul tîrgului despre taina soției sale și a bietului scriitoraș. În acea fracțiune de secundă, s-au produs două lucruri distincte și simultane : doi oameni *s-au apropiat* imperceptibil stînjeniți, sufletele lor s-au atins speriate, în timp ce al treilea, tot imperceptibil, *s-a tras înapoi,* ca să vadă mai bine. Ce îi unește pe protagoniști e o *legătură erotică ;* relația lor e de natură erotică. Un *dialog* mut îi apropie, șterge limitele dintre ei, pentru o clipă ei par că se îmbrățișează și își spun *noi.* Relația dintre protagoniști este o *relație de apropiere,* de întîlnire în aceeași, comună, suferință. În privirea fiecăruia se deslușește o mărturisire și fiecare dintre cei doi știe că și privirea

sa face aceeași imprudentă mărturisire. Același „te iubesc" lucește de ambele părți, aceeași *amintire* sau aceeași *promisiune.*

Bine, s-ar putea replica, dar cei doi care s-au întîlnit pe punte ?! Unde e acolo eroticul ? Cine ar putea susține o astfel de enormitate, cînd ei, atunci, se urau fierbinte ? Și totuși ceva erotic îi lega — *mărturisirea lor venea din aceeași penibilă sursă.* Întîlnindu-se pe punte și sărind unul într-o parte, celălalt în alta, ei și-au trădat public *orgoliul.* „Mă iubesc — și tu mă obligi aici să o recunosc în fața ta și a femeilor ce stau sus și rîd." Un *impuls erotic* își face întotdeauna loc pe scenă. Putem noi să nu îl ghicim, îl va ghici fără greș protagonistul însuși cînd va roși de rușine. Denunțat, protagonistul nu e decît *un obiect,* manevrat, răsucit pe toate fețele de o privire neimplicată și scormonitoare. Transformînd protagonistul într-un obiect și bucurîndu-se de spectacolul acestei transformări, cel de-al treilea personaj cedează, cum am mai spus, unei porniri *devastatoare.* Cel de-al treilea personaj *este provocat* să vadă, *ceva se petrece și cere atenție,* iar *atenția cere să se petreacă ceva.* Cine provoacă atunci *de fapt* și cine este provocat ? Pînă acum, am fost înclinați să credem că stimulentul revelării îl constituie prezența celui de-al treilea personaj, fiindcă el deține poziția superioară ! Dacă îl raportăm la protagoniști, negreșit. Dar cauza și efectele teatralizării nu el le controlează și nu lui îi aparțin.

Ce uluiește cu adevărat în scenele teatrale e *concomitența :* de ce adică *tocmai* cînd privește cineva, alți doi să intre într-o situație nepermisă, sau, invers, de ce să intre doi oameni într-o situație nepermisă *tocmai* cînd cineva îi privește ? De ce *relația erotică* a scenei se naște o dată cu *relația thanatică* a spectacolului ? De ce *apropierea* unora coincide cu *îndepărtarea* altora ? Totul ar fi mai limpede dacă una ar veni din cealaltă, dacă una ar fi cauza celeilalte. Dar ele par că se provoacă reciproc într-un fel imprevizibil și catastrofal, împinse una către cealaltă de o forță independentă și atotcuprinzătoare. Aceasta înseamnă că deasupra tuturor și dincolo de ce îi leagă există ceva mai important, originar. O realitate primordială venind din adîncul per-

soanei lor, o realitate uniform distribuită fiecăruia, general umană, căreia i se supun, actori și spectatori deopotrivă, ca unei comenzi neauzite, dar presante și unice, de vreme ce cu toții *îi răspund printr-o pornire perfect sincronizată*. Nu voi ști să numesc această pornire altfel decît *instinct teatral*. Din el se desfac cele două instincte secundare : erotic și thanatic (Freud, împrumutîndu-le din biologie, le consideră primare pe acestea din urmă și le așază la baza fenomenului vieții), fiecare cu formele lui specifice de manifestare, adesea deghizate și *atenuate*.

Cred că se înțelege acum pentru ce teatralizarea nu se produce întotdeauna. Pot să existe nu trei, ci o sută de personaje la un loc, dacă nu sînt animate de *instinctul teatral*, ele vor rămîne o simplă sumă de trei sau o sută de persoane. După cum, uneori, acolo unde instinctul teatral e treaz, nici nu sînt necesare *trei*, neapărat trei persoane. Aici nu contează numărul *în sine* al indivizilor, ci *numărul instanțelor* (3), care pot distribui grupuri mari de oameni sau pot fi cumulate la fel de bine într-un singur individ, luat separat, obligat astfel să trăiască teatral în mod exclusiv imaginar. Un exemplu ? — Slavici, scriitorul. Instanțele teatrale reprezintă rolurile cerute de instinctul teatral în momentele sale de manifestare. Voi mai adăuga, riscînd să îngreunez prea mult aceste considerații, că fiecare instanță este un *orizont de conștiință distinct*, pe ecranul căreia se proiectează propria sa imagine înlănțuită de celelalte două.

Să ne oprim puțin asupra celor care intră în tiparul teatral. Pe scenă — protagoniștii, legați cu centura erotică a unui singur cuvînt : *Noi*. În tribune — cel de-al treilea personaj, străinul, instanța care sancționează prin reacția sa.

De unde autoritatea celui de-al treilea personaj, cum s-a întîmplat că a cîștigat-o subit ? Cine e el ? Cine *pretinde* că este, reușind să și fie ?

Superiorul, puternicul, invincibilul spectator nu mai are nimic din ființa celui care a fost cu doar cîteva clipe înainte și pe care o va regăsi imediat după consumarea

momentului teatral — un biet om ca oricare, poate slab, poate vrednic de dispreț, poate nebăgat în seamă. Devenit spectator, nu-l mai recunoaștem. O forță imensă stă în spatele lui și el e chemat s-o reprezinte : *Socialul*. Spectatorul se simte definitiv instalat în *normalitate* — ca unic posesor, gelos păzitor al *Legii morale*. El deține exact ceea ce lipsește protagoniștilor.

O metamorfoză, inversă, îl face de nerecunoscut și pe protagonist. El se absoarbe și se anulează de tot în scena teatrală, fiind redus la o expresie erotică denunțată. Pentru el, dialogul în care a intrat s-a dovedit a fi capcana cea mai perfidă și mai strivitoare. Protagonistul e un ins socialmente învins, mortificat, un paria, un marginal — *individul*, rătăcit și vinovat de rătăcirea sa, pedepsit în chiar clipa rătăcirii. Fără să vrea, el a nesocotit interdicția erotică, prima între interdicțiile sociale.

Ca să vedem *ce sînt* scenele teatrale, după ce am văzut unde *conduc* ele : spre un tip cu totul aparte de personaj, recapitulăm în două cuvinte cele stabilite pînă acum. Recunoaștem între protagoniști un dialog la care ei participă, așa cum se participă la orice dialog, ca instanțe subiective, direct implicate : *Eu* și *Tu*. Pentru aceștia, cel de-al treilea personaj reprezintă Străinul, privitorul detașat, obiectiv, ființa psihic îndepărtată : *El (tertia persona* în gramatica veche).

Reiese de aici un fapt remarcabil : *tiparul teatral adună în unitatea sa toate persoanele* (I, a II-a, a III-a). El *epuizează* sistemul pronominal al limbii, ceea ce înseamnă că *epuizează pe aceeași arie ontologicul*. Așadar, scena teatrală nu e altceva decît o *imago mundi*, o formă mentală completă și esențializată a realității. A realității ca relație individual dialogală și ca relație socială, *luate împreună*. Și aici însă tot limba, cu polisemantismul ei, spune mai bine și mai mult, chiar, eventual, împotriva intenției noastre, fiindcă *mundus* are, pe lîngă înțelesul de „lume", și pe acela de „infern". Or, ce altceva e scena pentru protagoniștii intrați ne-

avertizați acolo dacă nu un *infern,* un loc de ispită și *puniție,* așezat sub controlul sever al Legii morale ?

Teatrul reține chiar chipul ascuns al lumii și îi recompune părțile risipite. El este metafora ei, și poate mai mult : fidela ei hartă, hieroglifa misterioasă, El Aleph.

S-ar părea că ne aflăm la un pas de vechiul truism al *lumii ca teatru.* Nimic însă din amara viziune renascentistă, din jocul înșelător al măștilor, din dezolanta conștiință a inconsistenței vieții nu se regăsește în scenele teatrale. Niciunde ca aici viața nu țipă mai tare, afectele nu se aprind mai intens, niciunde nu se spun *adevăruri mai mari* și nu se văd intimități mai lipsite de mască !

Din orice punct am considera lucrurile, ori din cel al spectatorului, ori din cel al protagonistului, imaginea ansamblului rămîne întreagă : fiecare îi vede pe ceilalți, îi vede văzîndu-l și se vede pe sine într-o postură precisă. Fiecare se gîndește pe sine și îi gîndește pe toți ca entități *independente* și *deplin reflexive.* Și *gîndindu-i, îi cuprinde în ființa sa.* Oricare dintre colțurile „triunghiului" teatral reprezintă un punct de absorbție, de oglindire a întregului. În cele trei „colțuri" stă cîte un personaj trialogic. Personajul trialogic este o reuniune a sa cu ceilalți : eu + tu + el. Ființa sa poartă în sine un teatru perpetuu ce nu așteaptă decît prilejul exterior și poate nici pe acesta pentru a-și începe reprezentațiile. Personajul trialogic se denunță sieși în ce are mai adînc și mai greu de acceptat, pentru a se pedepsi. El duce cu sine dorința interzisă și pe călăul ei.

„Sîntem atît de obișnuiți să ne deghizăm față de ceilalți, încît sfîrșim prin a ne deghiza față de noi înșine", spune La Rochefoucauld. Maximă valabilă de o mie de ori, dar o singură dată dezmințită — în cazul personajului trialogic. El nu cunoaște deghizarea și de aceea trece prin lume în neîmpăcată luptă cu sine, cu ochii mereu deschiși asupra sa și asupra lumii. El nu

e un înțelept, fiindcă nu și-a ucis dorința, dar vede ca un înțelept, fiindcă nu îi scapă nimic.

Personajul monologic se lasă cel mai bine descris. Nu se împarte și nu primește. Chiar dacă se schimbă, renunțînd la sine, el nu rămîne niciodată gol, nedeterminat, disponibil. Schimbarea sa constă în a înlocui un conținut cu altul : monada s-a refăcut. În schimb, personajul dialogic, ca și cel trialogic, ne scapă. Critica se îndîrjește adesea, în virtutea inerției, să le facă și lor *portrete,* fiindcă a rămas cu convingerea că talentul critic își găsește în portretizare o piatră de încercare. Dar cum să alegi și să spui : pînă aici se întinde X, de aici încolo începe Y ? Cum să definești (a defini înseamnă a stabili o identitate între doi termeni) Eul unuia, cînd Eul deține în miezul lui germenul alterității ? Izvorul Eului în dialog și în scenele teatrale țîșnește chiar din ființa Celuilalt, a Celorlalți. E mai ușor să vorbesc, într-un dialog, despre persoana din fața mea decît despre mine ; voi încerca eventual să mă ghicesc în gîndirea aproapelui și mă voi vedea în o mie de feluri în o mie de conștiințe diferite — sînt în puterea celorlalți și ceilalți sînt în puterea mea. De aceea, dacă vom vrea neapărat să facem portrete acestor personaje, le vom mutila, lipsindu-le de esența lor dialogală.

Însă, spre deosebire de personajul dialogic, cel trialogic are, pe lîngă variabila dialogală, și un punct fix : spectatorul, instanța sancționantă, purtătorul legii morale, față de care personajul-actor va fi mereu în deficit. Stă în logica acestui personaj *să se judece,* să se flageleze (impulsul thanatic), să caute să se înțeleagă și să nu poată să se conformeze sub presiunea dorinței (impulsul erotic). Pe acest temei, Slavici nu poate fi, cu nici un chip, învinuit ca moralizator. Dimpotrivă, trebuie să vedem aici marele său merit. Slavici nu își condamnă personajele *pentru că* au încălcat un precept moral. Nu le condamnă și nu le aprobă. Preceptul moral nu aparține scriitorului, ci personajului. Chinul, căderea, salvarea sînt ale personajului — el luptă cu sine, fiind simultan inculpat, victimă și judecător, și în nici una din ipostazele acestea el nu trișează, nu e o fantoșă. Fiecare are armele ei, rațiunile ei, energia ei. Uciderea uneia echivalează cu

prăbușirea întregului edificiu teatral — personajul s-a autodevorat. A reduce personajul trialogic la un orb agent al legii morale, cum s-a întîmplat de nenumărate ori în critica noastră, înseamnă a falsifica profund realitatea operei, a o desființa estetic, dintr-o eroare de optică și cu argumentele unui purism inoperant, care, culmea, tocmai *estetic* reprezintă o poziție înapoiată dacă o comparăm cu poetica implicită direcției teatrale din proză. De altfel, în operele sale majore, Slavici este interesat de personajele sale atîta timp cît stau sub semnul teatralității (Ghiță spre exemplu). De îndată ce cortina s-a lăsat peste spectacolul dorinței și a făcut să dispară una din perspective, opera se încheie. Ce a fost demonstrat ? Nimic, decît că dorința există și că e adesea mai puternică decît orice interdicție ; sau e puternică, pentru că există interdicție. Cine a învins — dorința sau interdicția ? Moartea personajului dovedește că dorința.

Personajul trialogic aduce cu sine de două ori teatrul : ca *spectacol obiectiv* și ca *spectacol interior*. Dacă ființa sa n-ar fi esențialmente teatrală, dacă ochiul său n-ar fi *obișnuit* să vadă limpede în jur, nesfîrșit lucid, dacă n-ar exista condițiile apriorice ale teatralității în sine însuși, atunci cu siguranță teatrul ca spectacol obiectiv nu ar mai fi cu putință. Ar fi destul ca numai una din persoanele intrate în spațiul teatral să rămînă integral opacă, și fluxul teatral s-ar bloca, iar teatralizarea nu s-ar produce.

Nu a trecut neobservată o particularitate stranie a scenelor teatrale : sînt mute.

Cuvintele vin mai tîrziu să confirme sau să facă uitat ceea ce privirea a intuit fără preparative, ocolișuri, probe, dispute. Personajul trialogic posedă parcă în plus un suflet primitiv, pre-lingvistic, în fața căruia nu există apărare și adăpost. Pentru o secundă — secunda teatrală — lumea devine complet transparentă și adevărul uman rămîne gol în raza privirii străine (ca-n spaima poetului : „și-mi vede cugetele toate").

La un moment dat, Iorgovan îi spune Siminei aceste cuvinte amețitoare :

„Uită-te în ochii mei precum mă uit și eu într-ai tăi, și dacă nu mă înțelegi, atunci n-ai în tine aceea ce-ți dă înțelegerea."

Aceea ce-ți dă înțelegerea ! Așadar, ceva de dincolo de ea, lucrul ce o face posibilă, substanța originară, transcendentală : *nous*-ul. Personajele acestea știu că dețin un atribut infinit prețios și periculos, de esență quasidivină, dar — în ciuda credinței filosofilor — profund uman, și care constituie forța și slăbiciunea lor. Slavici pare să spună că acest atribut este instinctul teatral, cel care aduce lumea întreagă în fiecare om sub forma heraldică a unui teatru.

În aceste momente de tăcere grea, discursul narativ devine, prin contaminare, tăcut, laconic. Fraza povestitorului nu „adîncește" nimic, nu disecă, nu insistă — transmite alb ; abia ici-colo cîte un indiciu despre zbuciumul interior, în rest evitarea discretă a calificativelor și a complacerii — jocul privirilor și al conștiințelor. Scenele cele mai dramatice *(Pădureanca* și *Mara)* vin spre noi într-un mod aproape nemediat (dacă așa ceva e posibil) de povestire. Cititorului nu îi rămîne decît să vadă la rîndul lui și să înțeleagă grozăvia încleștărilor. Sigur că există și numeroase pasaje unde miza e mai mică (de exemplu : *Gura satului)* și unde naratorul atenuează ironic, bine dispus, înțelegător, forța teatrală.

*

Personajul trialogic deschide în literatură o nouă vîrstă, pe care epicul nu a cunoscut-o decît tîrziu, dar prezentă în alt gen încă de la început. Monologismul, dialogismul și trialogismul, istoric vorbind, nu își succed, putînd foarte bine să se dezvolte paralel, dar complexitatea conținutului lor spiritual impune cu necesitate ordonarea lor de la mono- la trialogism. Nici genetic, aceste *Ur-Personen* (sau Arhipersonaje) nu vin unul din altul : deci personajul dialogic nu-l moștenește pe cel monologic și nici personajul trialogic pe cel dialogic. Ultimele două sînt însă mult mai înrudite între ele decît primele două ; de aceea personajul lui Slavici se comportă cînd dialogic, cînd teatral, în funcție de situație.

Fiecare imprimă asupra omului o viziune specifică : monologic-obiectuală, dialogală sau teatrală. Indiferent de trama în care intră, personajele aparținînd aceleiași categorii participă la un fond spiritual comun, la un *arhetip,* transfigurat — evident — de contextul istoric, de personalitatea creatorului, de atîția și atîția alți factori, dar definitoriu pentru natura personajului — și peren.

*

Termenii *teatral* și *trialogic* pot genera ușor confuzii : unul are în spate o tradiție milenară, a fost folosit cu o mulțime de înțelesuri și, deci, nu garantează nici o precizie, celălalt reverberează spre alți termeni, apropiați, ceea ce îi lărgește pînă la disoluție semnificația. De aceea, va trebui acum să-i delimităm mai clar.

Am vorbit mereu despre „scenă *teatrală*", „personaj *teatral*", „*teatru*", „*teatralitate*", împrumutînd în genul epic un limbaj specific genului dramatic. Totodată, afirmăm că personajele care apar în teatru (dramatis personae) sînt și ele, la rîndul lor, personaje *monologice, dialogice, trialogice* (sau propriu-zis teatrale). Unde e atunci, de fapt, legătura dintre acest personaj și teatru ?

Să recapitulăm cîteva caracteristici binecunoscute ale teatrului ca atare. Teatrul presupune ca „element" esențial ideea de *spectacol.* La rîndul lui, spectacolul presupune o anumită organizare generală a spațiului : de o parte locul unde se întîmplă ceva (scena), de alta locul asistenței (tribuna, să-i zicem). De o parte performerii, de alta spectatorii. Pînă aici scenele noastre urmează îndeaproape modul de constituire a teatrului : și spectacol, și organizare a spațiului în „scenă" și „tribună", și distribuție în performer și spectator. Mai departe însă lucrurile se despart. Dincolo actorii *interpretează,* reprezintă niște *personaje* și o poveste convențional străină de persoana lor individuală, dincoace protagoniștii *se prezintă* numai și numai pe ei înșiși, cu ființa lor întreagă, cu intimitatea lor *personală.* Pentru unii spectacolul e pre-format, povestea — cunoscută dinainte și, teoretic, implică plăcerea jocului. Pe ceilalți, spectacolul îi așază

în postura cea mai neplăcută cu putință, e imprevizibil și indiscret. Regulile dramatice impun actorului să se comporte ca și cum ar face abstracție de mulțimea ochilor ce-l urmăresc ; scena se deschide spre tribună printr-o convenție : așa-numitul *al patrulea perete,* invizibil (sau transparent), care face din spectator un *voyeur,* un privitor pe gaura cheii. Ființele aflate sub privirea celui de-al treilea personaj nu-l pot nici ignora și nici nu se pot preface că-l ignoră ; dominația lui asupra lor este deplină ; cel de-al treilea personaj declanșează o dinamică febrilă și complicată a conștiințelor multiplu reflectate. Asistența unei piese de teatru este perfect definită prin noțiunea de *spectator,* care închide în ea ideea de joc dramatic, de real și de fictiv în același timp. Cel de-al treilea personaj, ca noțiune, acoperă o realitate mai largă, unind trăsături ale spectatorului cu acelea ale *martorului ;* în prezența sa, are loc un fapt real și atît, un fapt *cotidian,* ce, eventual, constituie și un *document* încărcat cu valori umane și etice.

Se pare că ajungem astfel la o concluzie cel puțin curioasă : prin faptul că între scenă și tribună stă o barieră de netrecut, prin faptul că actorul se face că nu știe de spectatori, iar *personajul* interpretat nu știe de-a binelea, teatrul ratează *teatralitatea,* expresia completă a teatrului. Relația scenă-tribună este astfel atenuată, pusă sub semnul unei distanțe infinite : *spectatorul nu poate modifica prin nimic destinul și psihologia personajelor spectacolului,* ei locuiesc spații și timpuri diferite, deși stau totuși atît de aproape — îi separă fabula în primul rînd și apoi toate celelalte convenții. Dialogul, comunicarea, cît sînt, se realizează numai între spectator și actor, nu și între spectator și personaj. Spectatorul nu teatralizează personajul, ci actorul, iar acesta, dacă vrea să nu trădeze logica personajului interpretat, trebuie să se opună teatralizării jocului său. Iată unul dintre paradoxurile teatrului : să nu poată fi potrivit naturii sale în propriul său domeniu, să nu poate fi teatral pînă la capăt. Așadar, există sau nu există în teatru personaj trialogic, adică teatral ?

Există.

Sau, mai bine zis, exista. Iar acest personaj, așa cum de cîteva ori am sugerat, este personajul tragediei și al comediei antice grecești. Teatrul grec era un teatru în teatru, *continuu :* scena și orchestra constituiau singure un teatru (spectacular complet !), livrate apoi unei asistențe mai largi. El a început, în acel secol matinal al teatrului universal, prin a-și fi cîștigat, fără nici o introducere sau ocol, esența teatrală (teatralitatea) și abia pe urmă s-a desprins de ea, continuînd să descrie cercuri din ce în ce mai largi și mai îndepărtate de miezul originar al genului — infirmînd astfel viziunea noastră istoric-dialectică, potrivit căreia mersul firesc al lucrurilor este exact invers : dinspre sine spre absolut.

Personajele piesei duceau *în permanență* o viață teatrală, fiindcă toate acțiunile, toate replicile se desfășurau sub ochii *corului,* personajul colectiv, martorul pasiv-activ. *Cel de-al treilea personaj, ca realitate generală, teoretică, este echivalentul, mai mult : urmașul direct, peste milenii, catastrofe și mutații istorice, al corului antic grec.*

Teatrul grec a luat naștere, cum se știe, dintr-un cor compact. „Reprezentația" avea la început caracter pur melopeic și consta din interpretarea unor imnuri tumultuoase de glorificare a lui Dionysos de către un cor circular (ditirambii). Din cor s-au desprins pe rînd un actor (protagonistul), al doilea actor (deuteragonistul) și al treilea actor (tritagonistul), niciodată mai mulți, care jucau, mascați, mai multe roluri. Desprinderea protagonistului de cor face posibilă constituirea formei dramatice, ca dialog cor-protagonist, și, mai tîrziu, prin înmulțirea actorilor, ca dublu dialog : cor-actor, actor-actor. Cu excepția, uneori, a unei scurte părți introductive (prologul, pomenit și de Aristotel), corul era prezent pe toată întinderea piesei. Alcătuit din bătrîni, femei, fecioare : oameni ai Cetății, se poate presupune că el întruchipează atoateștiutoarea *opinie publică.*

Deja Euripide, în tragedie, și Aristofan, în comedie, reduc mult aparițiile corului, îl scot scene întregi din reprezentația teatrală și pregătesc astfel dispariția lui ireversibilă din opera dramatică.

Dacă ne vom mărgini să vedem corul drept punctul venerabil de plecare a teatrului și cu aceasta ne declarăm în privința sa deplin edificați, dacă vom accepta drept suficientă părerea că existența corului se explică printr-o simplă reminiscență istorică, un fel de relicvă păstrată datorită tradiției și eliminată salutar cu prima ocazie, dacă, în sfîrșit, vom considera corul drept un suport de tranziție între o formă încă neteatrală (ditirambul) și forma teatrală (opera dramatică de după Euripide și Aristofan) — atunci semnificațiile sale intrinsec teatrale ne vor scăpa pe de-a-ntregul, ochiul nostru va continua să-l înregistreze ca pe o ciudățenie, o particularitate pitorească și exotică, iar teatrul atic ne va părea poate, deși nu vom avea curajul să o și mărturisim, imperfect, datat, neteatral. Cînd realitatea e tocmai pe dos.

Așa cum am procedat cu operele contemporane nouă, sîntem datori să procedăm și cu operele vechi — adică să le privim ca pe niște *întreguri cosmotice* și să admitem că părțile lor sînt legate între ele organic, profund... Cu atît mai mult cu cît aici nu e vorba despre o singură operă sau despre cîteva opere ordonate similar, ci despre sute de opere (din care s-au păstrat cîteva zeci), în care recunoaștem același *model compozițional...* Un model care, pe deasupra, reprezintă apogeul, sinteza, „miracolul". Prin urmare, corul trebuie înțeles și în ansamblul operei, acolo unde el *se integrează perfect,* nu doar în devenirea lui istorică, acolo unde, ca orice pe lumea asta, el apare și dispare (și iarăși apare — cu alt nume și chip). Aristotel o spune limpede : „Corul trebuie socotit și el, ca oricare din eroi, un element al întregului."

Cel mai aproape de punctul de vedere propus aici este August Wilhelm Schlegel, cînd interpretează corul ca fiind „spectatorul ideal", în sensul însă că el ar fi expresia pură a mulțimii de spectatori exteriori spectacolului teatral. Nu vom ști să subliniem niciodată îndeajuns importanța faptului, aparent inofensiv și de la sine înțeles, că teatrul antic avea în perimetrul lui „un" spectator și că, astfel, personajele erau obligate să ducă o viață publică. Dincolo de strălucitoarea ipoteză a lui

untru ne surpăm noi înșine... Rămîneți înăuntru și încetați a ne mai vătăma."

Teatralizate, personajele tragediei încremenesc, se fac una cu masca adesea fără voia aleasă. Ea îi reprezintă de la bun început în fața mulțimii și îi însoțește pînă în pragul prăbușirii finale. În trăsăturile îngroșate ale măștii, deslușim voința pustiitoare de perfecțiune și unitate, vanitatea consecvenței și a eroismului teatral : chipul lui *Ate* metamorfozate în *Ananke*, constrîngerea interioară. Stăpînul absolut al infernalei mașinării teatrale nu e destinul, ci emisarul lui abil : Corul.

Comedia se folosește altfel de avantajul corului. Kordax-ul, dansul falusului, și toate mișcările înrudite acestui dans aduc în spațiul scenic chemarea perfidă la imitație. Atras în capcana imitației, personajul se expune aceluiași cor, acum batjocoritor, în lumina grotesc ridicolă a imprudentului mărturisindu-se impudic unui auditoriu necîștigat de partea sa. Personajul comic este personajul surprins de ochiul public în posturi lipsite de demnitate. Comedia antică reunea pe scenă și mecanismul denunțului public, și denudarea personajului, și ochiul care să-i întoarcă, înmiit, înfățișarea monstruos comică.

Departe de a îndeplini doar un rol exterior acțiunii dramatice și de a se păstra în limita pasajelor intermediare cu caracter pur melopeic și coregrafic, corul este chiar focarul tragicului și al comicului, agentul nebănuit care pune în mișcare lumea scenei, docil sinucigașă în raza fascinantă a unei priviri autoritare.

Cu o față întoarsă spre scenă, cu alta, invizibilă, spre spectatorii din tribună, corul este medium-ul afectiv prin care scena ajunge, *deja receptată*, în tribune : corul este un *inductor tragic sau comic*. Spectatorul propriu-zis suferă, prin *imitație*, o suferință dinainte mimată, sau se amuză, tot prin *imitație*, de ecoul comic al unei „poante".

Reprezentația dramatică cuprindea nu numai acțiunea tragică sau comică, dar și *dimensiunea rezonanței ei colosale* într-o ființă aparent detașată atît de scenă, cît și de tribună (incertul teritoriu al orchestrei). Pentru spectator, corul era un pedagog teatral ; mai mult : ființa magică în stare să interpreteze și să electrizeze prin reacția sa miile de spectatori. Invers : corul era organul

supersensibil prin care spectatorul din tribune se prelungea pînă în vecinătatea fierbinte a scenei — el era mesagerul autorizat să ia parte la acțiune, să atingă, aproape, haina sacră a protagonistului și să dea de știre de acolo, din miezul lucrurilor, despre natura senzației sale. În felul acesta, scena venea spre spectatorul din tribune pe două căi, ce se potențau reciproc : direct și ocolit. Efectul, de care azi ne putem face doar o palidă idee, trebuie să fi fost copleșitor — teatralitatea completă. Corul, acest intermediar, făcea posibil dublul statut al personajului : de personaj fictiv (față de spectatorul din tribune) și de „actor" (față de cor). Caracterul teatral al personajului nu presupunea însă și destrămarea acțiunii de pe scenă, ci — dimpotrivă — o întreținea și o împingea înainte spre o rezolvare. Și tot corul, ca delegat secret al tribunei, îl ferea pe spectator de a participa direct la durerea sau la ridicolul scenei, dar în același timp, ocolit, îl purta nepedepsit pînă în inima lumii reprezentate, dîndu-i iluzia că o înrîurește și că o populează cu ființa sa. Întrepătrunderea scenă-tribună era perfectă grație corului ; contactul liber se păstra mereu deschis și viu — iată ce numesc *teatralitate*.

Renunțînd la cor, teatrul a renunțat la formula teatralizării complete. Tragedia și comedia de mai tîrziu au pus în locul lui abstracțiuni : datoria, pasiuni răscolitoare ivite pe neașteptate, caractere, legi morale, suplinind ireparabila absență prin acțiuni complicate, coincidențe, hazard, frumusețe lirică a discursului dramatic...

Secolul nostru a încercat, cum se știe, reteatralizarea teatrului, într-un mod totuși nefertil, forțat : apropiind scena și actorul de spectator, voind să-l coopteze pe acesta în spațiul scenic, lărgind astfel scena pînă la ultimul rînd al spațiului teatral. Rezultatele sînt însă modeste și nesigure. Teatralitatea, în teatrul modern, provine din detașarea actorului de personaj, prin denunțarea caracterului fictiv al piesei interpretate, în sfîrșit, prin interpelarea directă a spectatorului de către actor. Împinsă pînă la ultimele consecințe, teatralitatea aceasta ar distruge, de fapt, teatrul, care — ca și proza — are nevoie de fictiv. Se vede clar atunci unde stă aberația :

în a considera drept teatralitate calitatea care duce la disoluția genului dramatic. Cînd, în mod firesc, ar trebui să se producă exact contrariul : reprezentația teatrală să iasă potențată prin mijloacele teatralizării. Și, totuși, un dram de îndreptățire există în a căuta dialogul scenă-tribună. Da, cu adevărat aici e de găsit alchimia teatrală, am presimțit noi, oamenii secolului XX, bine, numai că formula magică a pietrei filosofale a fost pierdută, uitată, acoperită de timp. Poate, chiar redescoperită, ea ar fi azi inutilizabilă. Scepticismul și sațietatea noastră ar îngheța probabil ardoarea metalelor.

Deci cu acest înțeles „restrîns" și originar am folosit termenii de *teatru, teatral* și *teatralitate*.

Nu trebuie înțeles de aici, ar fi și absurd, că înaintașii lui Slavici sînt... tragicii greci. Trebuie însă înțeles că modelul teatral descoperit la noi de Slavici și trecut apoi inconștient altor scriitori români (pentru literatura universală este necesar un studiu separat) s-a născut o dată cu teatrul antic și a dispărut din genul dramatic, sau, mai bine zis, s-a degradat din momentul în care teatrul antic a renunțat la formula inițială, cea mai bogată formulă și mai intens teatrală din istoria teatrului, fiindcă realiza joncțiunea scenă-tribună pînă la devorarea unuia dintre termeni.

Mila spectatorului era reversul solar al agresiunii secrete asupra eroului, prin intermediul corului. Ne-am putea întreba atunci unde mai avea loc sentimentul estetic, în acel pur și copleșitor extaz teatral. Este o întrebare al cărei răspuns ar cere, în această nouă perspectivă, un tratament special, separat, și care acum ne-ar îndepărta prea mult de subiect.

Ceea ce teatrul, ca instituție și gen, a abandonat a fost găsit (redescoperit ?) de genul epic și transformat într-una dintre cele mai revitalizatoare surse ale sale. Personajul tragediei și al comediei antice reprezintă modelul și originea personajului teatral sau trialogic din genul epic.

O posibilă eroare ar fi asimilarea scenelor epic teatrale (spre exemplu, scena de pe pod din *Mara)* cu formele carnavalești descrise de Bahtin.

Formele carnavalești sînt și ele specifice pieței publice și au caracter teatral, în măsura în care orice act public are o valoare intrinsec spectaculară. Funcția carnavalului este de a elibera energii psihice și sociale, prin suspendarea normelor și a legilor riguroase ce le-au produs și le-au menținut încătușate. Carnavalul satisface nevoia instinctivă de joc. Principalul său instrument este masca, transformarea. Chiar și numai pînă în acest punct, scenele epic teatrale diferă profund de scenele carnavalești. Fiindcă, dacă e adevărat că atît mulțimile în carnaval, cît și cel de-al treilea personaj sînt cuprinse de un sentiment euforizant, sursa lui este diametral opusă. Bucuria carnavalului, frenezia lui sînt rezultatul eliberării individului ; acesta participă nemijlocit ca *actor,* ca agent evident, în mijlocul unei lumi uniform exultante. Mascarea sau, dimpotrivă, denudarea nu constituie *ex-puneri* ale persoanei, de vreme ce distincția exterior-interior este abolită. Libertatea carnavalului se situează la antipodul structurii neomogene a scenelor epic teatrale. Carnavalul desființează socialul, scenele epic teatrale îl integrează. În carnaval nu există abstragere, detașare, contemplare. Or, cauza *intimă* a celui de-al treilea personaj este tocmai abstragerea, detașarea, contemplarea. Personajul-martor nu poate fi cu nici un chip protagonist, fără ca să-și piardă statutul specific. Rolul său e (aparent) pasiv și nicidecum eliberator, ci, dimpotrivă, inhibitor. Euforia sa e involuntar (?) demonică ; el deposedează protagoniștii de ființa lor adîncă, urmărind și provocînd astfel înjosirea lor personală. *Superioritatea* sa izvorăște secret și direct din șuvoiul strivitor al acestei înjosiri. Între protagoniști și cel de-al treilea personaj stă bariera, silnică pentru unii, securizantă pentru alții, a scenei, delimitînd *în interiorul aceluiași perimetru* un interior (scena) și un exterior („orchestra", tribuna). În schimb, „carnavalul nu cunoaște împărțirea în interpreți și spectatori — spune Bahtin —. El ignoră rampa. Rampa ar ucide carnavalul." Corul primitiv, pre-teatral, are într-adevăr caractere carnava-

lești, care însă, ulterior, prin apariția protagonistului, au fost abandonate ; evoluția lui i-a schimbat complet natura și funcțiile.

Personajul trialogic poate aminti, cel puțin prin tripla sa construcție, de modelul psihanalitic, alcătuit cum prea bine se știe din inconștient, preconștient și conștient. Într-un singur punct cele două realități se suprapun ; cel de-al treilea personaj îndeplinește cîteva din funcțiile Supra-Eului : controlează, sancționează, inhibă. Dar cel de-al treilea personaj, pe lîngă faptul că inhibă, pare să facă și contrariul *(pare* doar, fiindcă autorul este altul : instinctul teatral) : declanșează revelarea ființei profunde a protagoniștilor. Or, Supra-Eul nu mijlocește niciodată și nici nu permite pătrunderea inconștientului în conștient. Analogia se oprește aici. Ar fi absurd să vedem în protagoniști, ce ? — cumva corespondenți ai inconștientului și preconștientului ? O discuție pe această temă nu duce nicăieri. Totuși, personajul trialogic are profunzimea eului din psihanaliză, dar, spre deosebire de acesta, el e tot numai luciditate. Nimeni mai bine ca el însuși nu l-ar putea cunoaște și „psihanaliză".

O ultimă distincție. *Trialogismul* nu trebuie înțeles ca *trionticitate,* concept lansat de Eduard Pamfil și Doru Ogodescu. Între cei doi termeni există cîteva puncte de convergență, dintre care cel mai important este conceperea trialogismului ca imagine a lumii ; îi separă însă multe altele : teatralitatea întîi de toate, definitorie într-un caz, inexistentă în celălalt, apoi structurarea „triadei" avute în vedere și conținutul ei diferit.

*

Formula teatrului antic, pierdută pentru arta dramatică, a resuscitat însă în altă parte a cîmpului literar : în genul epic. Literatura română a descoperit-o — desigur, neștiind ce descoperă — prin Slavici, care

introduce primul la noi cel de-al treilea personaj, echivalentul romanesc al corului, și, o dată cu el, *personajul trialogic.*

*

Criticii, aproape fără excepție, au căzut de acord că marile opere ale lui Mihail Sadoveanu încep în 1928, o dată cu *Hanu Ancuței.* Ceva s-a petrecut atunci. Fondul scriitorului, totuși liric (orice ar spune Al. Paleologu și oricît ne-ar certa pentru acest cuvînt prost, el rămîne de neevitat, măcar pentru perioada de pînă la acea dată), s-a limpezit subit. După ce a străbătut un întreg labirint interior bîntuit de toate himerele subiectivității, a dat în cele din urmă de „ieșirea" cealaltă : inima lui însorită. Ce a fost mai e încă prin preajmă, amenințînd să-l absoarbă iar pe cutezătorul rătăcitor. El însă a prins a înțelege mult din alcătuirea himerelor care-l populează și acum s-a făcut stăpîn peste ele. Cu *Hanu Ancuței,* Sadoveanu își îngăduie, pentru prima oară atît de *senin* și de sigur pe sine, pentru prima oară *ironic,* evident ironic, să se desprindă de lumea sa și să se bucure într-un fel nou de ea : ca de un lucru independent, dens și solid, care suportă, fără să dea semne că s-ar prăbuși, surîsul solar al creatorului. Ajunge, pentru a percepe schimbarea umorilor, să ne gîndim la întunecoasele povestiri ale începuturilor și chiar la *Neamul Șoimăreștilor* sau la *Venea o moară pe Siret,* de-a lungul cărora ochiul încă posomorît al romancierului, concentrat asupra ficțiunii, nu a mai găsit răgazul și, în definitiv, îndrăzneala să privească spre cititor și operă avînd conștiința unui joc estetic superior.

Aceeași revoluție psihică și literară o trăise cam tot pe atunci și Hortensia Papadat-Bengescu, în 1926 mai precis, anul de apariție al *Fecioarelor despletite.* Amîndoi au cunoscut, inițial, tentațiile tulburi ale propriei subiectivități, în voia cărora Hortensia Papadat-Bengescu s-a abandonat cu totul, în timp ce M. Sadoveanu a încercat, nu fără crispare, semn al eșecului, să li se

sustragă —, pentru ca, ulterior, și unul și celălalt să găsească, de nimic anunțată, formula miraculoasă a artei lor majore.

De aceea, istoricul literar are un motiv în plus să zăbovească asupra acestor opere de graniță.

Cînd e să ne ocupăm de *Hanu Ancuței,* două situări critice, strîns împletite, se impun. Modelul literar vine din *Decameronul* lui Boccaccio (observația îi aparține, se pare, lui G. Călinescu, ea intrînd referențial în manualele școlare) — primă situare. Cea de-a doua — *Hanu Ancuței* se cere automat trecut printre *povestirile* sadoveniene. Ca în *Decameronul,* în *Hanu Ancuței* se povestește mult, iar povestitorii își cedează unul altuia privilegiul vorbei. Principiul de construcție nu diferă. Dacă acceptăm această referință, în fond măgulitoare, vom admite că aici ca și acolo importante sînt povestirile, adunate într-un fel aproape convențional sub un singur titlu. Rămîne deci că *Hanu Ancuței* e o *suită de povestiri,* așa cum însuși Sadoveanu ne îndeamnă s-o credem, de vreme ce și-a publicat opera prin revistele vremii, segmentînd-o după principiul povestirilor cvasiautonome, iar cînd a fost s-o adune în volum a tăiat-o în nouă episoade, corespunzătoare celor nouă povestiri *(Iapa lui Vodă, Haralambie, Balaurul, Fintîna dintre plopi, Cealaltă Ancuță, Județ al sărmanilor, Negustor lipscan, Orb sărac, Istorisirea Zahariei Fintînarul).* Ambele situări, de domeniul bunului simț, nu par să ridice nici un fel de obiecții.

Dar tot bunul simț ne spune că, după ani, dacă e să ne amintim de *Hanu Ancuței,* nu de cele nouă istorii ne vom aminti, ci — fără îndoială — de lumea adunată la taifas și de ce se petrece cu ea în tot acel timp de înserare între zidurile unui han-cetate. Memoria noastră păstrează, așadar, nu povestea, ci *împrejurările* ei ; adică invers decît în *Decameronul,* unde condițiile povestirii (locul, momentul, povestitorii) au fost dintotdeauna convenție pură, liant-pretext pentru o sumă impresionantă de istorii dintre cele mai diverse.

Iar dacă vom privi cu și mai mare atenție, vom vedea

că *Hanu Ancuței* aduce un personaj cu totul aparte, necunoscut *Decameronului :* personajul trialogic.

În principiu, orice *grup* de personaje poate crea în sînul lui o situație teatrală, cu alte cuvinte își poate percepe existența colectivă ca existență spectaculară. Literatura nu oferă însă foarte frecvent asemenea cazuri de teatralitate romanescă, deși grupuri de personaje se întîlnesc frecvent. Dacă trecerea de la *grupul neteatral-amorf* la *grupul teatral* nu se produce decît uneori este pentru că, literar vorbind, *scriitorul nu deține armele analizei.* Imaginar, el nu a atins acea *dilatare interioară* premergătoare sentimentului teatral, urmată de sciziunea psihică în trei cîmpuri umane distincte și totuși strîns unite subteran de curenții explozivi ai afectelor răscolite. Și, mai cu seamă, nu a înțeles în profunzime sensul, configurația și valoarea literară a fenomenului.

Pe toate acestea Sadoveanu le-a obținut o dată cu *Hanu Ancuței,* operă scrisă parcă intenționat cu scopul de a așeza în plină lumină o lume fundamental teatrală, de care proza sa nu știuse pînă atunci, dar spre care deodată romancierul se îndreaptă cu un gust și o lipsă de sfială surprinzătoare la o natură „solitară".

Să vedem, așadar, mai de aproape ce face Sadoveanu cu *grupul* său de personaje. Îl lasă amorf, așa cum îl lăsase bunăoară Boccaccio, sau îl leagă cu centura teatralității, după o știință veritabil realistă ?

La han e lume de toată mîna, dar puțini și-au cîștigat un loc aparte ; printre aceștia îl aflăm și pe comisul Ioniță, *răzăș* cu „o pungă destul de grea în chimir" :

> „...venise călare pe un cal vrednic de mirare. Era calul din poveste, înainte de a mînca tipsia cu jar. Numai pielea și ciolanele ! Un cal roib, pintenog de trei picioare, cu șaua naltă pe dînsul, neclintit într-un dos de părete, cu mănunchiul de ogrinji sub bot..."

Calul, cum arată, poate fi motiv de glumă nu tocmai plăcută și de zîmbet subțire, mai cu seamă dacă stăpînul găsește potrivit să-l și laude : „Roibu meu e întotdeauna gata, cu șaua pe el... Cal ca mine n-are nimeni..."

iar lumea, evident, nu scapă un prilej așa de bun să spună și ea un cuvînt :

„— Într-adevăr... îi răspunse într-un rînd moș Leonte ; cal ca al dumitale nu se găsește să umbli nouă ani, la toți împărații pămîntului ! Numai pielea lui cîte parale face ! Cînd mă gîndesc, m-apucă groaza...

— Să știi dumneata, prietine Leonte ! strigă răzeșul zbîrlindu-și mustața tușinată. Asemenea cal uscat și tare nu știe nici de nevoie nici de trudă. La mîncare se uită numai c-un ochi și nu se supără cînd îl lăs neadăpat. Și șaua parcă-i crescută dintr-însul. Aista-i cal dintr-o viță aleasă. Se trage dintr-o iapă tot pintenoagă, cu care m-am fudulit eu în tinerețele mele și la care s-a uitat cu mare uimire chiar măria sa Vodă Mihalache Sturza...

— Cum s-a uitat cu uimire, cucoane Ioniță ? Era tot așa de slabă ?“

O mulțime de oameni, unul atrage toate privirile cînd altul îl ia în derîdere, primul se simte înghesuit, spre desfătarea martorilor ; pe scurt, asistența, protagoniștii, rușinea (erosul denunțat) unora și agresivitatea altora ; și încă mai pe scurt, toate datele *situației teatrale* întîlnite la Slavici, într-o continuitate fără fisură, dar și fără interes literar și teoretic — s-ar zice.

Dacă înaintăm încă un rînd, ceva neobișnuit se întîmplă, neobișnuit pentru personajul și lumea lui Slavici :

„— Cum s-a uitat cu uimire, cucoane Ioniță ? Era tot așa de slabă ?

— Se-nțelege. Asta-i o poveste pe care aș putea să v-o spun, dacă m-ascultați...“

Personajul, comisul Ioniță, își învinge momentul de stînjeneală, și nu numai că nu evită provocarea, ci o acceptă și se oferă să dea satisfacție totală asistenței, fiindcă prelungește spectacolul cu o povestire de-a lungul căreia el va juca *de două ori* rolul protagonistului : *povestind*, stînd deci pentru un timp în bătaia tuturor privirilor, și *povestindu-se*, întrucît întîmplările îl au tocmai pe el drept erou. La Slavici, doar Persida ar mai fi fost în stare de „atîta“ îndrăzneală, dar într-o clipă deznădăjduită. Altminteri comportamentul este străin naturii personajului slavician.

La Sadoveanu personajul teatral cunoaște un nou avatar, ultimul, din existența sa. Poate s-au reținut cele trei moduri de a fi ale acestui Arhipersonaj, în funcție de cele trei situații posibile : 1° protagoniștii sînt văzuți, deși, ambii, nu ar dori-o ; 2° numai unul dintre protagoniști caută spectacolul, în timp ce al doilea îl îndură chinuitor ; și 3° protagoniștii provoacă deopotrivă teatralitatea și *se bucură* de ea.

Slavici se oprise, în deplin acord cu firea sa, în fața celei de-a treia trepte. Sadoveanu e de găsit, prin cîteva dintre operele sale fundamentale, pe ultima treaptă din devenirea personajului teatral.

Comisul Ioniță își începe povestirea cu vorbe meșteșugite, îngăduindu-și pe parcurs mici pauze. Abia a terminat de făcut introducerea, că s-a și oprit într-o lungă tăcere : oamenii au vreme să se adune în juru-i pe butuci, „cu bărbile înălțate și cu ochii rotunzi“, privirea lor alunecă peste chipul Ancuței și se pierde apoi, dincolo de silueta femeii rezemate de ușorul ușii, în valea Moldovei și tot mai departe către marginea orizontului, „calul cel slab al răzeșului, din coasta hanului, nechează deodată subțire și rînjește înspre noi ca un demon“. Tăcerea comisului e semn de mare lux. Ea spune mult și multe despre povestitor : că *are abilitatea* efectelor, că *își cunoaște puterea* asupra ascultătorilor săi și că *vrea să verifice* încă o dată, orgolios, această putere și *să reînnoiască* pactul care o fundează. Cînd toate au fost găsite în bună ordine, comisul Ioniță poate porni cu încredere să povestească, știind că succesul îi este dinainte asigurat.

Sîntem tot în spațiul literar bine cunoscut — și totuși nu sîntem. Cel de-al treilea personaj și-a păstrat impulsul agresiv, dar ce repede s-a temperat cînd ființa pusă la zid i-a rezistat fără să se intimideze ! Raportul s-a inversat brusc : după o scurtă luptă, superioritatea n-o mai are cel de-al treilea personaj, ci protagonistul. Locul ocupat de protagonist cîștigă în demnitate și devine pie-

destal („ne așezăm în juru-i pe butuci..., cu bărbiile *înălțate* și cu ochii *rotunzi*"). Dacă înainte ne aflam într-o arenă înaltă, unde, jos, protagonistul-gladiator sîngera sfîșiat (exagerez, desigur, dar nu trădez adevărul psihologic al situației), acum ne aflăm printre spectatori gata să izbucnească în aplauze din stalul lor umilit și pierdut sub podeaua sacră a scenei, fericiți să poată fi pe placul unei zeități tiranice și capricioase.

S-ar părea, de rîndul acesta, că prea mare lucru nu a mai rămas din ce știam a fi teatralitatea. Să nu ne pripim însă. *Hanu Ancuței* face parte dintre, într-adevăr, rarele opere ce dau seama într-un fel miraculos și *complet* de fenomenele de care se apropie. E o excepțională calitate, și trebuie să ne folosim de ea pe cît se poate. Cel de-al treilea personaj, sălbatic sau domesticit, nu e nici acum mai puțin lacom. Vederea sa cere în continuare *tributul de intimitate*. Iar protagonistul nu i-l poate refuza. Cele două impulsuri, thanatic și erotic, oricît de mascate, se pot totuși ghici. Fapt semnificativ, comisul Ioniță chiar despre el însuși vorbește, și cu aceasta trasează regula : *povestirea își cuprinde povestitorul*. În *Decameronul,* nici unul dintre cei zece nu spune vreo istorie despre persoana lui.

Întîmplarea comisului arată *cine* anume este cel ce o povestește. De aceea, la sfîrșit, pe bună dreptate el exclamă : „...După asta puteți cunoaște ce fel de om sînt eu."

Începînd cu cea de-a doua povestire, lucrurile se schimbă întrucîtva. Călugărul, moș Leonte, Ienache coropcarul, ciobanul de pe Rarău, orbul sărac, baba Salomia nu mai așteaptă să fie provocați a spune povești. Ele curg de la sine. Numai căpitanul Neculai Isac și negustorul lipscan, veniți mai tîrziu, se lasă îndemnați. Ceilalți însă aleg bucuroși calea destăinuirii publice și a teatralității. Mai mult, ei pîndesc ocazia cînd își pot strecura povestea, își fură unul altuia rîndul, iar comisul Ioniță nu apucă s-o mai spună și pe a doua, mereu amînată. Cum ușor se înțelege, hanul Ancuței închipuie spațiul unui *concurs : al povestirilor și al povestitorilor*.

Există și un premiu. Cei în stare să înfrunte riscurile și rigorile teatralității dobîndesc stima auditoriului, se bucură de o nouă *demnitate* socială. Iată numai două cazuri : ciobanul de pe Rarău și orbul sărac. Pe primul nimeni „nu-l băgase în samă pîn-atunci ; dar el toată vremea stătuse acolo..., și tăcuse". La sfîrșit el își lasă ascultătorii pe gînduri („începuse a rîde pieziș, văzîndu-ne că tăcem"). Cel ce-și spune „eu" în *Hanu Ancuței,* naratorul-naratorilor, nu uită, după această ispravă a ciobanului, să-l mai pomenească de cîteva ori și să-i dea cuvîntul cînd cu negustorul lipscan. Or, inițial, totul fusese împotriva ciobanului : aspectul lui de om „mătăhălos", mersul greoi, îmbrăcămintea grosolană, chipul nearătos, fără să mai pomenim de felul cum „l-a astupat" pe comisul Ioniță, care „îl privea într-o parte cu oarecare nerăbdare și dispreț". *„Ciobanului însă nu-i era rușine și nu cunoștea asemenea rînduieli."* Într-un cuvînt, într-un *primitiv,* cum păruse, povestirea face o ființă respectabilă.

La fel, orbul sărac — acesta situat pe o treaptă socială cu totul degradantă. El trebuie „lepădat" în tîrgul Ieșilor, e un „bătrîn viclean", un „cerșetor nemernic", pentru a deveni, după ce a vorbit și cîntat, „unchiașul" și „săracul". Ancuța îi sărută mîna, iar „noi îl priveam cu mare mirare". (Mirarea sau uimirea și tăcerea copleșită sînt cele două reacții stereotipe de consacrare și reușită. Dincolo de ele scriitorul nu merge.) Nu întîmplător, cînd orbul iese în față, baba Salomia se îmbufnează și sare cu gura. Ea presimte că „nemernicul" pe care îl trage prin lume, pasămite cu lehamite, e pe cale acum să i-o ia înainte.

Cu aceasta dăm peste un paradox pragmatic. Cîștigarea demnității sociale presupune renunțarea provizorie la demnitatea personală, prin povestire. În fond, istoriile relatate de cei nouă oameni despre ei înșiși nu prea ar avea de ce să-i așeze într-o lumină favorabilă : unul (comisul) povestește despre o gafă ce ar fi putut avea urmări dintre cele mai neplăcute, altul (călugărul) mărturisește că e fiul unui haiduc și al ibovnicei lui și că ispășește la mănăstire păcatele părinților, altul (coropcarul) arată cum s-a purtat ca un fricos într-o întîmplare

cu „un răzeș nebun și nemernic", altul (ciobanul) lasă să se înțeleagă că a lui e nevasta cea ticăloasă care și-a înșelat bărbatul cu boierul, și că el e cel care a pătimit mai apoi toate caznele etc. Și totuși, aceste isprăvi neplăcute alcătuind secretul *cel mai intim* sînt date la iveală de bunăvoie. Revelarea lor, în loc să provoace rușine și dispreț, provoacă, dimpotrivă, o misterioasă euforie, atît de-o parte, cît și de alta. Eminența povestirii abolește ignominia întîmplărilor.

La marii scriitori, cînd ceva prinde viață, toate forțele imaginare se acordă într-un singur șuvoi concentrat. Tot ce apucă să fie găsit în cale e luat, distrus și depus la vărsare, la gurile scriiturii, unde aluviunile nu mai păstrează nimic din forma lor inițială. Totul e bun să dea naștere unui pămînt nou. Nu știm dacă Sadoveanu și-a premeditat pînă în cele mai fine detalii lumea din *Hanu Ancuței,* probabil că nu, de vreme ce în fiecare părticică, oricît de neînsemnată, recunoaștem duhul întregului. Dar ce lumina clară a conștiinței nu ar fi putut face a făcut mișcarea obscură a imaginației profunde. Altfel nu ar fi de înțeles organicitatea capodoperelor, faptul că fiecare lucru „ține" și converge spre același magnetic focar interior. Principiul organic în *Hanu Ancuței* îl dă *teatralitatea.* Cum acționează el asupra personajului am văzut. Mai rămîne să vedem cum acționează asupra timpului și spațiului.

Semnificativ, poveștile de la han „pornesc" *seara,* cînd oamenii se strîng *împrejurul focului.* În felul acesta spațiul și timpul se întrepătrund într-o unitate literar indivizibilă (numită de Bahtin *cronotop).* Există rațiuni serioase ca „divanul" să aibă loc tocmai seara și tocmai la lumina unui foc, rațiuni impuse atît de logica povestirii, cît și de logica teatralității. Povestirea cere ca oamenii să fie *adunați,* spre a asculta, condiție satisfăcută de prezența focului. Teatralitatea cere ca forța privirii să fie cît de cît atenuată, spre a permite povestirea-confesiune, ceea ce justifică lăsarea înserării. Focul și înserarea împart spațiul în două : în mijloc, împrejurul focului, o porțiune luminată (închipuind perfect o *scenă*) ocupată pe rînd de po-

vestitorii-actori ; către margini, prin colțuri, pe butuci, învăluit în umbră, auditoriul.

Toate s-au înțeles parcă să facă posibilă lumea teatrală.

Hanu Ancuței recuperează *originile* povestirii orale, fiindcă deplasează accentul de pe istorie pe istorisire. Narațiunea cedează astfel locul romanescului. Însă, pe acest drum, Sadoveanu înaintează încă un pas și lărgește pînă la metaforă sensul cărții. El își pune povestitorii să vorbească la modul propriu despre ei înșiși, sugerînd că *orice povestire orală* își dezvăluie vrînd-nevrînd povestitorul : nu neapărat prin analogie, ci prin caracterul spectacular al actului. Dacă te-ai hotărît să spui unei mulțimi o poveste oarecare, vei ști atunci că mulțimea îți va smulge împreună cu ea și propria ta poveste. Este inutil să i-o ascunzi. Mai înțelept ar fi să începi cu tine. Cu această concluzie, Sadoveanu se află chiar în miezul teatralității. Și ne întoarcem totodată la o mai veche observație asupra caracterului inevitabil teatral al povestirii *orale,* pe care *Hanu Ancuței* îl pune într-o lumină nesperat de pătrunzătoare.

Personajul teatral a pierdut (?), de la Slavici la Sadoveanu, un atribut esențial, sentimentul poate cel mai specific : rușinea. Ce s-a ales din tensiunea teribilă a erosului divulgat ? Ce s-a întîmplat cu celălalt protagonist, cel care declanșa hemoragia erotică ? La ultima întrebare răspunsul e mai simplu : în locul lui stă povestirea, deoarece ea *provoacă* și *mijlocește,* ea *revelează.*

Primele întrebări ne obligă însă la un mic ocol.

Pentru a înțelege, personajul lui Slavici se dispensa de cuvînt. Principala lui armă — într-adevăr redutabilă — era privirea. Situația teatrală se reducea la jocul mut, și cu atît mai periculos, al privirilor. Personajul lui Sadoveanu prelungește enorm momentul teatral și îi adaugă, atenție, un element nou : cuvîntul, povestea. Între privitor și privit se așază astfel o realitate care face din subiect o eflorescență mirabilă. Adevăr sau ficțiune, puțin importă, povestea întoarce pe nesimțite privirile spectatorilor spre reprezentări mintale, ce anulează parțial contactul prea crud dintre „scenă" și „stal". Sub vraja poveștii, spectatorii prind să viseze. Rămîne însă des-

chisă, clipă de clipă, posibilitatea ca jocul să nu reușească, circumstanță în care protagonistul s-ar trezi gol pe o scenă goală. Ca lucrul să nu se întîmple, el trebuie să fie stăpîn pe *arta* povestirii, cu alte cuvinte să convertească *fără rest* întreaga energie erotică în actul de a povesti. Dăm, așadar, din nou peste vechea idee a originii artisticului, înțeles ca eros convertit într-o reprezentare. Aici însă i se restituie acestei idei ceea ce ea a neglijat : teatralitatea, izvorul acelui eros neîntrerupt și neîntrerupt excedentar.

Povestitorii lui Sadoveanu sînt ei înșiși *artiști*. Fără încetare și concomitent, ei primesc și ucid forța coplesitoare a teatralității, într-un joc social numit *povestire*. Iar dacă povestirea ajunge să tulbure atît de mult nu o face, cum s-ar crede, prin extraordinarul întîmplărilor, ci prin extraordinarul potențialului ei teatral reconvertit. Afirmația că personajul lui Sadoveanu este un artist s-ar putea răsturna, fiindcă, în definitiv, artistul însuși este un personaj teatral. Arta eliberează o intimitate ce nu s-ar fi cuvenit eliberată, dar ea transformă actul confesiunii, inevitabil și irepresibil, într-un joc independent și oarecum străin de originea sa.

Oamenii de la han ar putea exclama nu : „cum de au fost posibile aceste întîmplări ?!“, ci : „cum de a fost posibilă dezvăluirea lor publică ? !“ La sfîrșit, toate s-au petrecut după tipicul teatral. Unii s-au oferit cu totul înțelegerii altora, și nu au avut decît de cîștigat, iar ceilalți și-au primit tributul, nepierzînd nici ei nimic. E un comerț curios acesta, ce nu vrea să știe de matematici și logică.

La Sadoveanu teatrul s-a mutat în sfera artei. Împreună cu personajul teatral.

În genere, *romanescul* apare cînd atenția se întoarce de la *povestire* către relațiile intersubiective (dialogale sau trialogale). Cu alte cuvinte, cînd intimitatea prinde să joace un rol mai însemnat în literatură. Nu e locul aici să amănunțesc chestiunea. Dacă totuși sugestia este acceptată, vom admite că romanescul și povestirea se opun și, deci, se exclud reciproc. *Hanu Ancuței* arată însă con-

trariul : că romanescul are capacitatea să înglobeze povestirea și să o folosească în favoarea sa. Și mai arată ceva : cum o structură bătrînă, ca povestirea, se transformă în alta nouă, romanul. Interstițiile teatrale modifică statutul operei în ansamblul ei, poate nu radical, pînă în punctul în care putem vorbi despre un roman în înțelesul deplin al cuvîntului, dar în orice caz ne aduc în pragul unui gen „nou“, hibrid dacă îl raportăm la taxonomia literară clasică, perfect omogen dacă îl raportăm la sine însuși. (Cuvîntul „interstițiu“ mă tem însă că nu e cel mai potrivit aici. Momentele teatrale nu au limite precise, ci se prelungesc subteran și irigă difuz întregul teritoriu al povestirilor, fiindcă hanul și drumeții adunați acolo, în acel teatru spontan și etern, se întrevăd fantomatic, în spatele tuturor întîmplărilor, luminîndu-le cu prezentul lor continuu.)

Ar mai fi de văzut ce trebuie pus în locul *Decameronului*, modelul incontestabil — s-ar crede — al operei sadoveniene. În acest loc alții au așezat povestirile orientale, *O mie și una de nopți* de pildă. Dar nici ele nu cunosc personajul teatral, fiindcă nu dau răgaz teatralității să ia naștere, mînate de nerăbdarea de a trece direct la poveste. Să ne gîndim, așadar, la *un personaj care se povestește pe sine* în fața unei asistențe dornice de povești, un personaj suficient de ager ca să intuiască teatralitatea situației și să facă din ea o armă eficace în mîinile sale.

Acel personaj există — și tot în literatura greacă. El este Ulise în insula feacienilor, episod teatral de la un capăt la altul, începînd cu momentul cînd eroul, naufragiat, îi apare gol pe plajă Nausicăi, și pînă la adunarea de la curtea regelui Alcinou, cînd Ulise spune în fața poporului cine este, de unde vine și toate pățaniile prin care a trecut. Una este însă cînd despre aceste pățanii vorbise, cu cîteva clipe mai înainte, cîntărețul cel orb, dar *iubit de muză*, de la curtea lui Alcinou, și alta cînd vorbește Ulise el însuși despre ele și deci despre sine.

Teatralitatea care își face loc în *Hanu Ancuței* este *teatralitatea inerentă artei aedului*. Este teatralitatea de dinaintea tipăriturilor. Ea aparține unei culturi anterioare *culturii literare* (deci *scrise*). Într-un cuvînt, *tea-*

tralitatea aceasta reprezintă mediul firesc al culturii orale. Și nu neapărat folclorice ! (Homer aedul, de pildă, a trecut, se înțelege, dincolo de folclor). Cînd *literatura* — deci cultura tipărită, transformată în *literă* — descoperă teatralitatea, ea descoperă condiția genuină, *oral-teatrală,* a artei cuvîntului. Prin personajul trialogic literatura se repliază asupra propriei istorii într-un efort sintetic și aduce în cîmpul întrucîtva mort și steril al cuvîntului tipărit forța și emoția cuvîntului vorbit. Naratorul fictiv din opera *literară* își amintește din cînd în cînd de naratorul real de altădată, cel în carne și oase așezat în fața unei mulțimi vrăjite, își amintește, îl invocă și pare a-l reînvia pentru o clipă într-o lume, lumea noastră, care citește spre *a vedea* și *a auzi.* În *singurătatea* lecturii își face loc sufletul migrator al unei comunități spectaculare de mult defuncte.

În opera lui Sadoveanu, *Hanu Ancuței* se continuă pe două căi : una duce la *Nicoară Potcoavă,* roman ce începe și sfîrșește cu cîte o adunare la un han, de o desăvîrșită teatralitate ; cealaltă duce la estetismul superior din *Divanul persian* unde însă, după model oriental, teatralitatea se pierde complet, copleșită de povestire : a rămas numai scheletul unui corp prin care nu mai curge sîngele realismului.

Oricum, emergența teatralității în opera sadoveniană are efecte benefice. Epicul pur, anterior *Hanului Ancuței,* atît de violent și de tenebros, primește o puternică lovitură și face loc unei noi stări de creație. El nu se pierde, bineînțeles, dar nici nu mai devastează cu aceeași putere. În *Hanu Ancuței* se spun destule istorii sumbre *(Haralambie, Balaurul, Fîntîna dintre plopi, Cealaltă Ancuță, Județ al sărmanilor),* dar tonul general este luminos. Oamenii de la han, locuitori în paradisul povestirii, au lăsat în urmă toate relele. Prezentul nu le aduce decît desfătare, fiindcă povestea a fost convertită în teatru, iar teatrul în cultură.

La doi ani după *Hanu Ancuței,* în 1930, apare *Baltagul.* Poate capodopera lui Sadoveanu. Nu îți vine ușor să afirmi aceasta cînd îți aduci aminte de cealaltă scri-

ere, mai sus comentată, de *Zodia Cancerului,* de *Creanga de aur,* de *Divanul persian,* de *Frații Jderi,* de *Soarele în baltă.* Fiecare place mereu din alte motive.

Dar de ce place *Baltagul ?*

În mare, motivele criticilor se pot grupa — cum s-au și grupat — în două categorii. Unii au citit romanul mai ales pentru subtextul lui mitic ; între aceștia interpretarea revelatoare a făcut-o, se știe, Al. Paleologu. Alții, dimpotrivă, au fost atenți la caracterul lui puternic realist ; de pildă, N. Manolescu. Lectura de față, avînd scopurile ei specifice, se înscrie pe această din urmă direcție.

Trebuind să spunem în cîteva cuvinte ce cuprinde *Baltagul,* am răspunde școlărește : drumul unei femei în căutarea bărbatului omorît și pedepsirea ucigașilor. Căutarea bărbatului are, dincolo de alte rațiuni, una supremă : înmormîntarea. Înmormîntarea și pedepsirea coincid într-un moment de mare efect, ce încheie romanul. Și tocmai acest moment, spre care conduc implacabil și accelerat toate întîmplările anterioare, este și *a trebuit neapărat* să fie de esență pur teatrală.

Teatrul este arma secretă a Vitoriei Lipan. Dar pînă să intre în posesia ei, i-a fost o vreme victimă. I-a simțit tăișul într-o scenă de mică importanță, disimulat teatrală, întrucît rolul unuia dintre protagoniști îl joacă o scrisorică, a feciorului dascălului Andrei către Minodora („Frunzuliță de mohor / Te iubesc și te ador / Ghiță C. Topor") :

> „Părintele Dănilă rîdea, săltîndu-și burta. Ascultînd, obrajii Vitoriei s-au îmbujorat de rușine."

Apoi, destule pagini mai încolo, după ce a trecut oarecare timp și Nechifor Lipan n-a mai venit, femeia începe să se ferească din calea oamenilor, tot mai iscoditori :

> „Ca să-și pregătească toate din vreme și cu rînduială, ocolește pe la crîșmă. Intră pe dindos, ca să nu mai aibă schimburi de vorbe cu unii și cu alții. Toți o întreabă de omul ei. Ea trebuie să strîngă din umeri, simțindu-se umilită și rușinată. Cu toate acestea rîde și le răspunde ager."

Cînd aude că stăpîna pleacă să-și caute bărbatul, sluga cea proastă îi trîntește *vorbele unora și altora de prin sat,* care „zic c-ar fi bine să ia ș-un căpăstru, ca să-l aducă mai ușor".

Altă dată, la vînzarea produselor, cu un cuvînt numai, dar rostit cînd trebuie, adică în prezența unei asistențe, Vitoria Lipan reușește să obțină un preț bun. Femeia dă semne că știe nu numai să sufere de pe urma teatralității, dar să se și folosească abil de efectele ei.

Cu aceasta sîntem la jumătatea romanului, și nu se prea înțelege de ce totuși am invocat *Baltagul*. Desigur, nu pentru cele două, trei pasaje de mai sus. Aventura Vitoriei de-acum începe, din clipa cînd pleacă printre străini împreună cu Gheorghiță.

Într-unul din sate, în Farcașa, ei iau parte la o întîmplare, am zice pur pitorească, consumată pe ulița cea mare, plină de lume. Doi jandarmi împing doi oameni („pantalonari cam jerpeliți") pînă sub un tăpșan unde stă *domnu subprefect,* care-i judecă pentru că i-au ademenit pe săteni la un joc de noroc. Lumea adunată acolo se amuză — ca la teatru — pe seama celor doi, înghesuiți cu întrebări. Pricepem repede ce rost are episodul acesta aproape anecdotic în cuprinsul *Baltagului* — de a introduce un nou personaj : subprefectul, rotiță importantă în mecanismul narațiunii. (Puțin mai încolo, într-un pasaj tot teatral, Vitoria Lipan, nițel zăpăcită, uită să se dea în lături din calea subprefectului și are un schimb de vorbe public cu el.) Explicația nu satisface însă. Vedem de ce Vitoria Lipan trebuie să-l întîlnească pe subprefect (ei doi vor conlucra), dar nu vedem de ce întîlnirea trebuie să fie în plus și teatrală. Sub aspectul lui mai degrabă comic (nu și pentru cei judecați), episodul cuprinde *un avertisment.* El atrage atenția asupra *caracterului strivitor, punitiv, al teatralității.* Deocamdată consecințele nu prea importă, dar mai tîrziu avertismentul se va dovedi întemeiat.

Pe drumul ei, Vitoria Lipan întîlnește un botez și o nuntă, noi prilejuri de spectacol — și de lămuriri date în gura mare. Mai ales lămuririle nu pot lipsi. Or, evident, femeia n-ar vrea să-și dea pe față necazurile. Ea știe că orice străin gîndește întîi și întîi — aceasta a

înveninat-o și o învenințează destul — că bărbatul ei nu s-a întors din cauza vreunei ibovnice. În plus, nu ar dori să se creadă că are bani asupra ei. Deci, trebuie să mintă. Să se ascundă. Astfel, Vitoria Lipan învață, și chiar prinde un gust ciudat, *să-și joace rolul* de femeie neputincioasă. De pildă, acum a inventat o poveste cu niște datornici răi :

> „— Așa am pățit eu, cu oameni care au să se ducă la iad, se văita Vitoria, *veselindu-se în sine de viclenai ei.*" *(s.m.)*

A ajuns prin urmare la o concluzie cu privire la mulțimile pe care le păcălește cu o mască. Prin Vitoria Lipan, personajul sadovenian descoperă *în deplină luciditate* avantajele teatralității și înțelege ce anume a descoperit : o forță nouă și, cum se va vedea, deosebit de periculoasă. În *Hanu Ancuței,* povestitorii caută teatralitatea stăpîniți parcă de magnetismul unui obscur tropism. În *Baltagul* pornirea devine proiect, deci ține de calcul, de strategie conștientă.

Din clipa cînd Vitoria Lipan și Gheorghiță ajung în Suha, cu excepția cîtorva intermezzo-uri narative, spațiul romanului este inundat de șuvoiul teatral ce a stat pînă acum ascuns în profunzimea freatică a textului, alimentînd, pînă să izbucnească imperios, ici-colo cîte un izvor.

Așadar, cei doi trec muntele (Stînișoara) și se opresc ca întotdeauna la o crîșmă, unde Vitoria are putința să întrebe despre turma de oi a bărbatului. Crîșmarul, *domnu* Iorgu Vasiliu, își amintește destule. Stăpînii oilor nu mai sînt trei, cîți au fost dincolo de munte, ci doi. „În întuneric, începe să i se facă lumină." Femeia știe că e la capătul drumului, că bărbatul ei a fost omorît undeva între Sabasa și Suha și că aici trebuie să-și adune toate puterile pentru a-i găsi și pedepsi pe făptași.

Gîndurile însă nu urcă la suprafață. Revelația e zdrobitoare, dar ea nu are nici un ecou în afară. Vitoria Lipan rămîne impenetrabilă, semn că ființa ei închide Euri multiple. Unul, neștiut, suferă, altul judecă, iar altul joacă o comedie. Tocmai cînd am crede că veștile despre Nechifor Lipan o absorb cu totul, atentă bineînțeles la omul cu care vorbește, ea e atentă și la

ce se petrece dincolo de „geamul mic“ al „ușii din fund“. „Prin acel geam trecuse de două ori o privire de ochi ager.“ Era cîrciumăreasa. În sfîrșit, roasă de curiozitate, cîrciumăreasa se apropie („c-o față rotundă și c-un trup revărsat din sîni și din șolduri“).

„Munteanca îndată își dădu seama că trebuie să fie cu luare-aminte față de o ființă atît de albă, atît de largă, cu colțuni roși și cu papuci cu talpă, care clepăiau ușor.“

Întreaga discuție cu *domnu* Iorgu Vasiliu fusese teatralizată de privirea de după geam. Vitoria Lipan nu numai că nu se tulbură, dar mai are și seninătatea ironică să o „execute“ (în sine) pe doamna cea grasă, albă și cam neglijentă, care știe mai multe decît bărbatul ei.

„— Sînt tare mulțumitoare cucoanei pentru lămurire, vorbi Vitoria, *c-un fel de umilință care puse în mare uimire pe Gheorghiță.*“ *(s. m.)*

Vitoria Lipan se comportă cum ar fi trebuit să se comporte un om teatralizat cu adevărat. Umilința ei dă satisfacție vanității celeilalte, fapt fără precedent, de vreme ce Gheorghiță se uimește atît de tare. Jocul are efect prompt, fiindcă, măgulită, „soția domnului Vasiliu se așează mai bine pe scaun și-și îndesă bărbiile în piept“. Între cele două femei are loc un schimb de vorbe „pe ton de doi“, plin de subînțelesuri, de aluzii și de reciproce declarații indirecte de simpatie. Vitoria Lipan trece dintr-o formă de teatru într-alta, cu o ușurință uluitoare (de față se mai află — să nu uităm — Iorgu Vasiliu și Gheorghiță). În ea zace *o putere teatrală* ce o face stăpînă peste oameni și situații. Nu i-a fost greu s-o cîștige de partea ei pe *coana Maria* (da, deja „coana Maria“), care-i dă și un sfat bun : să-i cheme pe cei doi tovarăși ai lui Nechifor la casa comunei, unde e lume. Acolo va fi și „ocrotitoarea“ muntencei („să aibă și ea un avocat ș-un martor“).

De acum înainte întîlnirile femeii cu ucigașii vor avea loc numai în medii teatrale, singurele pe care ea le crede potrivite să scoată la iveală adevărul.

Trec peste multe alte momente. Înainte însă, aș mai face două observații. Prima, referitoare la comportarea Vitoriei Lipan. Personajul sadovenian, în general, iese

rareori din spațiul protocolar și securizant al gestului ritual. Or, ritualul ucide subiectivitatea, fiindcă aliniază individul șirului nesfîrșit de indivizi al cărui capăt se pierde în tiparul originar. Transgresarea limitelor ritualice echivalează de aceea cu reafirmarea subiectivității temporar reprimate. Transgresarea creează dintr-o dată o mică panică în grupul uman, îl trezește la o altă viață și îl obligă la o comunicare mai carnală și mai intimă subiectivă. Pericolul, pe care Sadoveanu nu a știut întotdeauna să-l evite, este ca ritualul să devină atît de tiranic, încît să nu mai poată fi învins. Dincolo de el, nu mai ghicim un individ, ci un mecanism. Reușita *Baltagului* din acest punct de vedere este remarcabilă. El atinge, în opera scriitorului, pragul de sus în efortul de *anulare a ritualului,* și nu atît pentru că Vitoria Lipan i s-ar sustrage — i se și sustrage din cînd în cînd —, cît pentru că focarul narativ înregistrează mai ales ceea ce se petrece dincolo de masca „hieratic“-socială a personajului. Iar indiscreția narativă se accentuează tocmai în momentele de maximă exacerbare a subiectivității : în momentele teatrale. Vitoria Lipan închină laolaltă cu toată lumea pentru odihna bărbatului ei mort, dar o dată cu gestul pios și recules ea a și tras cu ochiul în dreapta și în stînga, a văzut ce trebuia să vadă, a judecat și a hotărît, deopotrivă practic și „laic“.

„...femeia trase iar poclada peste ciolane și schimbă lumînarea în fînar. În același timp suspina și bocea încet, dar cu coada ochiului priveghea în toate părțile la oamenii aceia străini, în straie negre, și cu urechea era atentă la tot ce se spunea și se șoptea.“

De-a lungul romanului, Vitoria Lipan rămîne intim vie și fiindcă, teatralizînd, ea păstrează deschis contactul aproape dureros dintre sine și ceilalți. Ordinea realistă subminează în *Baltagul* ordinea rituală. Cînd Sadoveanu spune, de pildă, că la închinarea cuiva „Vitoria a crezut de cuviință să lăcrămeze“, nu trebuie să vedem numai un fel de a vorbi. De prea multe ori ea și-a impus o anumită conduită, pentru ca să nu o bănuim și acum de calcul. Ritualul există (femeia lăcrimează în-

tr-adevăr — așa cum se cuvine), dar în spatele lui stă o altă realitate, care îl manipulează și falsifică.

Cea de-a doua observație privește caracterul premeditat teatral al scenei finale. Cînd Vitoria Lipan îi spune subprefectului, anchetatorul oficial al „cazului", că „se cuvine să-i poftească și pe acei gospodari, cu nevestele" la înmormîntare, acesta se miră :

„— Cum așa ? Eu mă duc să-i cercetez, și dumneata îi poftești la îngropăciune ?

— De ce să nu-i poftesc ? Îi poftesc și la îngropăciune, și la praznic, ca pe niște buni creștini. Eu n-am nimic cu dînșii ; Dumnezeu nu mi i-a arătat încă. Oamenii vorbesc una și alta ; femeia lui Cuțui poate spune despre Bogza că ar fi avînd visuri urîte și grăiește prin somn ; dumneavoastră, ca stăpînire, puteți să le puneți întrebări ; dar eu ce pot face decît o îngropăciune cu datoriile care se cuvin morților ? Îi poftesc și pe dînșii ; de ce să nu-i poftesc ? Vă poftesc și pe dumneavoastră, dacă nu vi-i cu supărare. *Parcă așa nu vor fi subt ochii dumneavoastră ?*

Domnu Atanase Balmez clătină din cap și rămase gînditor. Iar avea femeia dreptate ; însă nu credea de demnitatea lui să recunoască. O cercetare discretă și delicată i se înfățișă ca sistemul cel mai bun să descopere și să apuce de grumaz pe făptași. Negreșit, cei doi gospodari nu vor putea să refuze să vie la înmormîntare în Sabasa. Asta ar fi ceea ce, în drept, se chiamă o confruntare cu cadavrul victimei. Încercă să lămurească asta femeii. *Acuma în sfîrșit i se părea c-o înțelesese și o judecă destul de vicleană și ascunsă.* Vitoria nu putea ști ce poate fi o confruntare, dar *primi, zîmbind,* hotărîrea autorității." *(s. m.)*

Cu aceasta, să trecem la final : înmormîntarea lui Nechifor Lipan.

E acolo lume din două sate. Atîta timp însă cît în sînul acelei mulțimi privirile nu se caută și nu se simt căutate, atîta timp cît nu se realizează spațiul unei vînători, cu hăitașii, cu vînatul și cu vînătorii ei, cu pînda, cu excitația și cu spaima ei — teatralitatea rămîne o

pură virtualitate. Nu sîntem încă în plină teatralitate nici cînd Calistrat Bogza

„nu s-a putut opri să nu întindă gîtul pe deasupra altor capete, ca să se uite să vadă rămășițele mortului. Vitoriei i se părea că Bogza nu s-a putut opri. Dimpotrivă, nici o clipă omul nu avusese gîndul să se stăpînească. Era ca într-o fierbînteală bolnavă și altceva nu dorea deocamdată decît să vadă. Dacă ar fi cu putință să vadă de-aproape în ce stare se află țeasta. Căci dacă nu se cunoaște vreo pălitură de unealtă de fier, atunci oricine cu ușurință ar putea crede că Lipan, fiind amețit de băutură, a nimerit noaptea, cu tot cu cal, în rîpă."

„Fierbințeala" îl împiedică să vadă privirea care îl vede. Cercul teatral *nu se închide.* În plus, țipătul intimităților atinse pe rana cea mai sensibilă *nu se întoarce* asupra protagonistului, să-l mai rănească o dată — și mult mai eficace — cu ecoul stîrnit în conștiința unei asistențe curioase.

Totuși, în inima acelei mulțimi există deja o scînteie ce-și caută pulberea. Vitoria Lipan urmărește cu privirea pe cineva anume. „Toate le observa munteanca și le cîntărea în capul ei." Dar iată, încă și încă o dată, cîtă forță teatrală stăpînește ea ! Atît de multă încît, printre străini, își poate îngădui să-și mărturisească marea durere și, în același timp, *să și-o joace public.*

„Atuncea, apropiindu-se, și-a pus mîna pe creștet și și-a mînat broboada neagră pe ceafă. Aducîndu-și după asta degetele ca niște gheare asupra frunții, a părut că vrea să-și smulgă ochii.

A strigat :

— Gheorghiță ! de ce m-ai lăsat ? !

Cu așa glas a strigat, încît prin toți cei de față a trecut un cutremur. S-a dărîmat în genunchi ; și-a rezemat fruntea de marginea sicriului."

Cucoana Maria o ridică de acolo, dar Vitoria se aruncă din nou, luînd cu ea și pe băiat. Acesta însă „nu știa ce să spuie. Îi era rușine să bocească față de bărbați, ca o femeie". Va fi fost, fără îndoială, și el îndurerat ca mumă-sa, dar nu are *tăria* să-și joace durerea. Ne putem întreba dacă jocul nu falsifică sentimentul. În ce

o privește pe Vitoria — nu știm. Altceva e sigur însă : că durerea femeii s-a împrăștiat în mulțime, copleșind-o, și că ea a răzbătut, vie, prin litera cărții pînă la noi. Ceva parcă ne spune totuși că și de această dată Vitoria a urmărit un gînd, fiindcă la urmă „s-a întors mai liniștită și a zvîrlit și ea asupra soțului său un pumn de țărînă". Cine însă ar putea-o bănui că nu suferă pe cît arată ? Teatralitatea o deschide spre noi, dar o și învăluie în mister.

Înmormîntarea a fost doar un preludiu la marea scenă a praznicului. Pe de-o parte Bogza a făcut o greșeală, pe de alta Vitoria a cîștigat de partea sa întreaga suflare prezentă acolo. Cu toții au trecut la cîrciuma *domnului* Toma și s-au așezat la mese așa cum se cuvenea, deci nesemnificativ : „Preoții și domnul subprefect stăteau la locul de cinste, în fundul odăii. Gospodarii de la Doi Meri [Bogza și Cuțui], mai către margine". Numai cineva s-a așezat altfel, deci semnificativ : „Vitoria se așeză în apropierea lor".

Femeia se adresează lui Bogza și deocamdată dialogul nu pare să mai fie urmărit și de altcineva :

„— Dumneata, domnule Calistrat — zise munteanca — mi se pare că nu prea mănînci.

— Ba mănînc, slavă Domnului și bogdaproste."

Vorba aruncată poate trece drept îndemnul grijuliu al unei gazde, dar conține și o aluzie obscură, aproape imperceptibilă : „nu mănînci" — iar dacă nu *mănînci* ai un motiv ascuns. Introducerea s-a făcut. Urmează imediat altă vorbă cu aceeași aluzie : „Atunci nu bei". Și imediat alta „Se cuvine să bei pentru un prietin". Răspunsul lui Bogza

„— Ba mai ales am băut. Mă gîndesc că sîntem departe și avem a porni la drum asupra nopții."

stîrnește o nouă remarcă în doi peri

„— Ce are a face asta ? *Parcă dumitale ți-i frică noaptea ?...*" *(s. m.)*

și o rugăminte curioasă

„...Văd că ai baltag (...) Arată-mi și mie acel baltag. Poftesc să-l văd."

Pînă acum nimic din cel înțepat nu arată a fi ieșit din indiferența greoaie și impenetrabilă care e într-adevăr arma lui de apărare cea mai potrivită. Dar tirul aluziilor se întețește și devine mai strîns :

„— Gheorghiță, ia vezi și tu. Pare-mi-se că tot așa-i ș-al tău. Numai că al tău abia a ieșit din foc și de sub ciocan. Acestălalt e mai vechi și știe mai multe."

În felul acesta s-au spus destule.. Terenul este suficient pregătit, ce a fost de răscolit a fost răscolit. Acum Vitoria face pasul ei hotărîtor și conjură duhul cel mai teribil, prietenul și dușmanul cel mai necruțător : teatralitatea.

„— Dumneata cunoști și știi tare bine că asemenea vin mai ales îi plăcea și lui Nechifor Lipan. Eu cred așa, *vorbi ea deodată cu alt glas, întorcîndu-se către meseni.* Eu cred așa, domnu Calistrat, că soțul meu nu umbla singur la deal..." *(s.m.)*

Dintr-o dată toate s-au schimbat. Orice aluzie va fi o lovitură de tobă într-o biserică arhiplină cufundată în reculegere. Privindu-și prada „ațintit" și „zîmbind", Vitoria reîncepe senzaționala reconstituire a crimei. „Să-ți spun cum s-a întîmplat ?" Femeia i se adresează tot lui Bogza, dar vorba ei trecînd printr-o sută de urechi străine pălmuiește.

„*Masa tăcuse.* Interesat, domnu subprefect Balmez își puse coatele pe ștergar și-și întoarse urechea stîngă, cu care auzea mai subțire, privind în același timp și cu coada ochiului. *Simțindu-se observat, Bogza se neliniști.*" *(s. m.)*

Povestea crimei importă numai în măsura în care pomenește de *doi* oameni și de *un baltag*, adică numai în măsura în care dezvoltă același fond aluziv ațîțător. Iată însă vorbele de încheiere : „pe cei doi nu i-a văzut și nu i-a știut nimeni pînă acuma". Aceste vorbe numai doi oameni ar fi putut să le rostească : unul care mai crede în forța magică a cuvîntului sau unul care știe că *acum* pe ucigași îi *vede* și îi *știe* toată lumea, pur și simplu fiindcă sînt de față. Vitoria Lipan pare a fi și este, simultan, cei doi oameni împreună.

„Munteanca tăcu și se uită, cu buzele strînse, către cucoana Maria. Nevasta lui domnu Vasiliu, ca și cei care erau de față, sta într-un fel de încreme-

nire și așteptare. În toată lumea de-acolo erau bănuieli. Vorbele și iscodirile lucraseră cu hărnicie. Deci toată lumea înțelegea întrucîtva istorisirea muntencei."

Cui aparține acest „deci" din propoziția de mai sus? Chiar celui căruia n-ar fi trebuit să-i treacă — și *n-ar fi putut* să nu-i treacă — prin minte gîndul: lui Calistrat Bogza. („Asemenea cuget se aduna, cu mînie, mai ales în Calistrat Bogza.")

Pauza însă de după povestire, pauza aceasta e cel mai greu de îndurat. Ea lasă mulțimea ochilor să devoreze în tăcere și îngăduie tăcerii asurzitoare a judecății mesenilor să pătrundă în adîncul cel mai nepătruns al sufletului. O mulțime de „cugetări" i „se învălmășesc" în minte lui Bogza.

„...*simțindu-se privit*, bău pe nerăsuflate un pahar de vin, și încă unul. După aceea, *fără să știe cum*, luă deodată o hotărîre năpraznică. Muierea-i muiere și bărbatu-i bărbat. El era un bărbat, de care încă nu-și bătuse joc nimeni în viața lui.

— Dă baltagul, vorbi el..." *(s. m.)*

Mînia aceasta, numai ea, irațională și irepresibilă, rod exclusiv al teatralizării, îl va pierde. În tot ce a întreprins în timpul prazniculuí, Vitoria Lipan nu s-a bizuit pe împrejurări favorabile, ce se puteau sau nu ivi, ci le-a creat. De aici încolo lucrurile curg oarecum de la sine. Roata teatrală a început a se rostogoli tot mai amețitor, iar acum e pe punctul să strivească pe cel ce a fost țintuit în drumul ei. Femeia se mai ajută o dată de magia cuvîntului teatral, cînd spune de trei ori că „e scris ceva pe baltag". Oriunde și oricînd altundeva, vorbele femeii l-ar fi făcut pe bărbat să-i rîdă batjocoritor în față. Dar acum, singurul impuls care i-a mai rămas nu este să protesteze, să lovească sau să mimeze jignirea, părerea de rău, uimirea, indiferența..., ci să se repeadă la Gheorghiță „ca să-și ieie arma". Vina întreagă stă magic gravată pe acel baltag la vedere, strălucind monstruoasă sub ochii tuturor. Aceasta e iluzia oricărui protagonist: ființa sa adîncă îl părăsește și, o secundă, prinde, ca o fata morgana, viață în punctul de încrucișare a tuturor privirilor. *Baltagul* mizează pe un efect psiholo-

gic general al teatralității, pe care îl pune deplin în lumină. „Scara înțelesurilor ascunse", cum spune Sadoveanu în altă parte, a fost urcată pînă la ultima treaptă. Vitoria Lipan nu a învins decît pentru că a cunoscut perfect ce este și cum simte *omul teatral*.

Lupta dintre Gheorghiță și Bogza, rana pricinuită de cîine, intervenția subprefectului și a jandarmilor și celelalte țin deja de epic. La urmă Bogza cere să se mărturisească. Mărturisirea s-a făcut însă înainte. După incendiul devastator iscat de duhul pătimaș al teatrului, totul se liniștește brusc. Un mister înalt s-a consumat sub ochii noștri, dar ființa lui, luminînd, s-a mistuit fără să iasă *ea însăși* la lumină.

Scena aceasta scoate încă mai mult în evidență ceea ce observam, anume că în *Baltagul* ordinea realistă subminează ordinea rituală. *Răzbunarea* femeii a compromis *praznicul* mortului, și l-a compromis prin mijlocul social cel mai violent cu putință, teatrul. El adună toate conștiințele, interesele și pasiunile într-un singur focar, desființează timpul pentru a face loc unui prezent halucinant de concret, și transformă spațiul într-un imens spectacol al afectelor exteriorizate. Teatrul din roman sparge parcă bariera narațiunii, interpusă între noi și ficțiune, și dă pînă la confuzie iluzia realității vii. Teatralizarea epicului este, de aceea, factorul cel mai puternic al realismului, înțeles ca modalitate de a provoca *efectul de real*.

Ca *Hanu Ancuței* și ca toate operele mari, *Baltagul* vorbește limpede despre ceea ce nu s-ar fi crezut că vorbește: el arată că, într-adevăr, privirea teatrală împinge adevărul intim să urce la suprafață (Bogza nu s-ar fi mărturisit niciodată mai ușor decît a fost acum obligat s-o facă) și că revelația aceasta este ucigătoare pentru protagonist (*Baltagul*, și el, transformă o aproape figură de stil în realitatea cea mai elocventă). Ca în *Ochiul* lui Escher, în ochiul spectatorului se zărește spectrul morții.

Baltagul însă ne întoarce la un tip de teatralitate mai vechi, cunoscut și de Slavici. Dintre cei doi prota-

gonişti, numai Vitoria Lipan caută teatralitatea — şi nu pentru efectele ei estetice. Am revenit astfel, temporar, la situaţia a doua din devenirea personajului trialogic.

*

E adesea mai uşor să arăţi că un lucru există decît că nu există. Să zicem că ţi-ai făcut o idee despre teatralitate, că ai văzut cum această idee — de bine de rău — prinde viaţă, se îmbogăţeşte şi se modifică pe măsură ce se confirmă în operele cîtorva mari scriitori, dar totodată cum o mulţime de alte opere şi alţi scriitori rămîn — în mod absolut firesc — *străini* de ea. Aici stă dificultatea : în a demonstra că, *într-adevăr*, alte opere şi alţi scriitori rămîn străini de ideea ta. Nici dacă ai lua, scriind, literatura întreagă la rînd — culme a probităţii tale, a plictiselii altora şi a inutilităţii pentru toţi deopotrivă — şi încă n-ai putea demonstra că în cutare loc cutare lucru nu e de găsit. Logica literară — căci o logică literară, ascunsă, ţine unite într-o ordine impalpabilă miriadele de creaţii individuale şi le face să se înrudească neaşteptat peste noianul de timp şi de spaţii — logica literară îţi uşurează mult întreprinderea, fiindcă vei şti aproape sigur că în imperiul monologismului, dialogismul şi trialogismul vor fi un accident, că, dimpotrivă, monologismul păleşte cînd răsare la orizontul operei dialogismul ş.a.m.d. Firește că exerciţiul lecturii rămîne chiar şi atunci indispensabil şi că, la urma urmei, el trebuie să decidă prezenţa sau absenţa unui fenomen.

Mă voi supune însă şi acestei utopice, dar *nu* totuşi zadarnice experienţe şi voi încerca să arăt cum teatralitatea poate lipsi din opera unui scriitor. Nu am ales la întîmplare nici scriitorul, nici opera. Am avut cîteva motive cînd m-am oprit la *Răfuiala* lui Liviu Rebreanu. *Răfuiala* reprezintă o nesperată şansă pentru ce intenţionez aici : în cele zece-douăzeci de pagini ale sale, ea tinde atît de mult spre teatralitate, încît te aştepţi clipă de clipă ca singurul şi decisivul pas care le mai desparte să fie făcut. Rebreanu însă nu îl face. *Răfuiala* stă la marginea teatralităţii, dar dincolo de ea, şi de

aceea poate prilejui stabilirea, cum se spune, a genului proxim şi a diferenţei specifice.

Partea cea mai plină de interes acum vine : nuvela lui Rebreanu reia — cu sau fără ştiinţa sa — o scenă centrală dintr-o nuvelă a lui Slavici, discutată aici: *Piatra din casă*.

La Slavici, unul dintre personaje află despre infidelitatea soţiei *într-o singură secundă*, cînd cei trei, soţul, soţia şi amantul, s-au nimerit să fie de faţă. O singură secundă de teatru, atît doar, a forţat secretul îngropat în adîncul cel mai de nepătruns al gîndului să urce la suprafaţă şi să se dezlege de la sine, aproape copilăreşte. Bărbatul înşelat n-a mai avut nevoie de alte probe. Iluminarea teatrală nu l-a cuprins numai pe el, ci şi pe femeie, care s-a ştiut deconspirată. Între unii şi alţii — aceasta este teatralitatea — porţile înţelegerii stau complet deschise.

Ce se întîmplă însă la Rebreanu ?

Nuvela adună tot trei personaje : Toma Lotru, Rafila şi Tănase. Rafila, fată săracă, a trebuit să se mărite cu un flăcău înstărit (cu Toma), dar iubeşte pe altul (pe Tănase). Abia după un an de la nuntă observă şi bărbatul nefericirea nevestei şi prinde să bănuiască ceea ce de mult a devenit fapt public — iubirea veche, dar neconsumată, a Rafilei pentru Tănase. Bănuiala îl chinuie şi îl împinge să caute dovezi. Pîndeşte îndelung, fără rezultat. Atunci se hotărăşte ca împreună cu Rafila să meargă la o nuntă unde se vor întîlni cu Tănase. Ne îndreptăm aşadar spre scena, aş zice tipică, a teatralizării, de la care bărbatul aşteaptă o dezlegare. Într-un tîrziu vine şi Tănase. „Dădu bineţe şi se aşeză tocmai faţă-n faţă cu Toma.“ Apropierea rivalului îl zăpăceşte însă şi îl cufundă în vîrtejul obscur al propriilor gînduri. Ratează deci clipa întîlnirii celor doi şi abia după un timp îşi aminteşte să se uite şi la nevastă.

> „Îi veni în minte femeia. Îşi plecă fruntea şi, aşa, se uită la dînsa. Două pete de sînge se revărsaseră pe obrajii Rafilei, şi-n ochii ei, aţintiţi asupra lui Tănase, lucea o văpaie neobişnuită.“

Două lucruri sînt importante aici : faptul că Toma „nu a reușit“ să-i cuprindă pe cei doi într-o singură privire, din prima clipă, și faptul că Rafila își privește iubitul cu atîta inocență și copleșitoare iubire. Ar trebui să ne întoarcem puțin îndărăt și să observăm că nu există și nu va exista nici de acum încolo *nici un moment* în care cei trei să conștientizeze postura lor teatrală, fie că-i luăm separat, fie că-i luăm împreună. Sufletește, ei nu se simt *trei*, ci — totdeauna — *doi*. Rebreanu rămîne, chiar și atunci cînd pare că pătrunde în inima trialogismului, un creator de personaje dialogice, de fapt unul dintre cei mai importanți creatori de personaje dialogice din literatura noastră.

Cînd, în toiul petrecerii, Tănase intră pe ușă și se apropie de masa lor, Toma simte că

> „toată casa începe a se învîrti nebunește, sălbatec, *numai ei doi*, el cu Tănase, rămîn neclintiți, privindu-se cu priviri ucigașe.“ *(s. m.)*

Sub privirile soțului cei doi îndrăgostiți se simt *singuri* :

> „Se uită cu băgare de seamă după ei și văzu cum o prinde Tănase de mijloc și cum o trage spre el. Văzu cum își odihnește nevasta lui brațele pe brațele lui Tănase, cum își încolăcește mîinile pe grumajii lui, cum se lipește de el. *Vedea bine că fețele lor străluceau de o bucurie pătimașă*. Și iată, acum povestesc... Tănase îi spune ceva, dar ea nu-l aude. Tănase își pleacă obrajii pe obrajii ei, parc-ar vrea s-o sărute, și ea zîmbește dulce, și două ruji purpurii i se aprind în obraji...“ *(s. m.)*

Obrazul împurpurat al femeii nu e — cum s-ar crede — semn de *rușine*, sentiment teatral, ci de fericire nereținută. Personajul lui Rebreanu nu cunoaște nici oroarea înstrăinării în ochiul unei instanțe *suprapuse*, de esență spectaculară, și deci nici *dubla* orientare a personajului trialogic. El rămîne orientat doar după *subiectul* din fața sa, spre care se îndreaptă cu toată ființa, într-un efort disperat de cuprindere, mereu incompletă. Fiindcă prin ochiul său nu trece iluminarea teatrală, el va trebui să se mulțumească doar cu bănuiala, cu întrebarea, cu îndoiala, cu certitudinile incerte, cu toate bucuriile și suferințele existenței în doi, cu toate fantasmele subiectivității. Pe scurt, cu trăiri specifice personajului dialogic. (Acest *doi* și acest *trei*, repet, numără instanțele subiective implicate într-o situație, nu și subiecții ca atare.)

Iată însă că Toma, privitorul neluat în seamă, se trezește el însuși că a fost obiectul unei priviri neluate în seamă. De ce nu a văzut că e văzut ? Fiindcă, nefiind în intimitatea lui teatral, el nici nu presupunea din capul locului că *ar putea fi văzut* și înțeles ca spectator — cea mai bună dovadă că natura sa nu stă pe baze teatrale :

> „Lui Toma i se părea că lumea e scăldată în sînge, că toate se tulbură și se schimbă într-o uriașă baltă mohorîtă. În clipa aceea, însă, o mînă noduroasă se apăsă pe umărul lui, și un glas răgușit și tremurat îl izbi în urechi :
>
> — Nu te uita la ei, Tomo !... Lasă-i în pace să se veselească și nu te mai uita la ei !
>
> Toma se întoarse speriat, ca un hoț prins cu ocaua mică. Un om sălbatec la căutătură sta înaintea lui și zîmbea batjocoritor.“

Nuvela se încheie într-un fel *neverosimil* pentru logica personajului teatral. Pe drumul de întoarcere spre casă, Rafila și Tănase uită complet de Toma, cufundați în propria lor beatitudine, încît ajung în cele din urmă să se prindă de mînă :

> „Toma mergea înainte, sprijinindu-se în bățul de cireș, cu pași mari, grei, cu capu-n pămînt, parcă toată grija lui ar fi fost să nu alunece. Mai în urmă veneau ceilalți doi, tîndălind și povestind cu glas domol. Din cînd în cînd își grăbeau mersul ca s-ajungă din urmă pe Toma, dar apoi iar rămîneau înapoi. (...) Toma stătu locului și se uită repede înapoi.
>
> Tănase venea încetinel cu Rafila, mînă în mînă, ca doi logodnici. Omătul le pălmuia obrajii, dar ei totuși parcă zîmbeau.“

În sfîrșit, străină de efectul teatral, împotriva lui chiar, proba se produce. Convins abia acum de iubirea celor doi, Toma îl ucide sălbatic pe Tănase. Cu o crimă se termina și *Piatra din casă* de Slavici.

Între cele trei personaje ale lui Rebreanu se strecoară pe toată durata cît se află împreună o peliculă opacă. Ea separă moment de moment două personaje și le *rupe* de al treilea, rămas pe dinafară. Conștiința privitorului și conștiința privitului sînt *independente,* neîntrepătrunse, nesintetizate. În felul acesta, teatralitatea se pierde, o dată cu întîmplările *ei* fatale. Ne găsim pe alt teren, cu alte legi.

Rebreanu creează o *formă* teatrală golită de conținut teatral specific. El se folosește de condițiile exterioare ale teatrului, dar nu pătrunde în esența lui fiindcă operează prin definiție cu alt Arhipersonaj, dialogic. (În opera sa o singură dată am dat peste un rest de teatralitate — hora de început din *Ion.*)

Răfuiala avertizează asupra unor posibile confuzii și de aceea, cred, analiza ei nu a fost de tot inutilă în contextul personajului teatral.

*

Fragmentul cel mai edificator din întreaga operă a lui Marin Preda este cu siguranță adunarea din poiana lui Iocan. Nu există comentator care să nu fi observat caracterul lui pregnant teatral și să nu fi spus cîteva cuvinte despre el, deși ideea a devenit de mult un loc comun. Pe care nu numai că nimeni nu-l evită, dar parcă nici nu dorește altceva decît să se supună intensei lui atracții. Instinctiv, fiecare a simțit că acolo zace un adevăr profund. În spatele clarității ei luminoase, scena din poiana lui Iocan ascunde așadar un mister.

A vorbi însă despre „teatrul" Morometilor sau despre „agora" satului rămîne totuși insuficient, măcar fiindcă exprimarea poate să treacă drept o metaforă, frumoasă altădată, azi deja obosită, și nimic mai mult. Locul comun se cere depășit — nu prin ocolire, ci prin străpungere.

Acum patru, cinci ani am încercat să văd ce fel de teatru joacă Morometii, urmărind relațiile, într-adevăr foarte complicate, dintre personaje. Dacă la început toți țăranii aceia, cu excepția lui Moromete desigur, vorbeau și se mișcau de-a valma, treptat am descoperit cu uimire

că o regie nevăzută distribuie *cu precizie* rolurile, că *anumite* personaje nu fac decît un gen *anumit* de acte, diferite de ale altora, distincte, că fiecare își cunoaște perfect atribuțiile, iar dacă nu și le cunoaște comunitatea îl ține la distanță. Faptul ar putea să surprindă, fiindcă fragmentul lasă impresia că este scris cu o desăvîrșită naturalețe, doar sub presiunea imperioasă a memoriei. Simplu spus : cum i-a venit scriitorului. Însă nu aș mai ști să explic pentru ce atunci am numit aceste roluri cu niște termeni sunînd, e drept, foarte pretențios, împrumutați din tragedia greacă : protagonist, deuteragonist, tritagonist, cor. Terminologia — repet : ca sonoritate, prea exotică — nu se potrivea ; curios însă că acoperea perfect textul lui Preda. Nu am căutat să văd de ce, mi se părea o pură coincidență. Acum însă, cînd înțeleg că la baza teatrului grec ca și la baza prozei cîtorva scriitori moderni, stă aceeași categorie de personaj, acum înțeleg și că nu este vorba despre vreo coincidență.

Dintre scriitori, nu Preda, cel mai *evident* „teatral" dintre toți, ci Slavici mi-a fost punct de plecare, într-o lucrare publicată în „Caiete critice".

> „Moromete ieșise din curte și plecase spre fierăria lui Iocan să dea zimți celor două seceri stricate. Se grăbise să plece din pricina Guichii cu care n-avea chef să dea ochi. Dar chiar fără de toate acestea nu putea să nu se ducă duminică dimineața la fierărie."

Așa începe, vă amintiți, marea scenă din *Morometii.* Scriitorul însă amînă un timp ridicarea cortinei. Vorbește despre Iocan, despre pasiunile politice ale personajelor sale, despre drumul lui Moromete pe ulițele satului, despre întîlnirea cu Dumitru lui Nae și cu alții, mai neînsemnați. Ca și scriitorul, Ilie Moromete amînă să pornească dezbaterile ; se abate prin curtea cuiva, de unde iese ras. Creatorul și ființa fictivă creată de el sînt stăpîniți de aceeași emoție. O liniște trucată le încetinește pasul. Ea însăși ne face să înțelegem prea bine că ei, Marin Preda și Ilie Moromete, nu se înșală asupra importanței evenimentului. Principiul secret al artei lor —

arta scriitorului și a tatălui său, histrionul, are, se vede, rădăcină comună — stă închis acolo. În clipa următoare, amîndoi îl vor aduce în plină lumină.

Moromete și-a îngăduit această pură bucurie în fiecare duminică, acela care scrie nu și-a îngăduit-o decît rar în opera sa (acum, în *O adunare liniștită*, de alte cîteva ori tot în *Moromeții*, în *Cel mai iubit dintre pămînteni*...), știind că spiritul teatralității nu poate fi epuizat zi de zi în epifanii atît de luminoase. El trebuie lăsat să bîntuie în labirintul subteran al textului, acolo unde mișcarea lui obscură își păstrează intactă puterea de înrîurire.

„— Ce e, mă, ce v-ați adunat aicea ? ! se miră apoi cînd ajunse în poiana fierăriei. Bună dimineața !“

Astfel, reprezentația începe cu adevărat. Cu aceste cuvinte, Moromete își înfruntă spectatorii și scoate în evidență poziția lor inferioară de oameni care așteaptă, care *îl* așteaptă. El se aruncă de bunăvoie în groapa cu lei a spectacolului, dar o face „boierește“, cu atîta conștiință de sine, încît împreună cu sine el tîrăște în mijlocul scenei toată acea mulțime de privitori, fiindcă denunță ironic caracterul teatral al întîlnirii : eu, Moromete Ilie, am venit aici să-mi dau zimți la seceri, am treburi serioase, iar voi toți ceilalți ați venit ca să mă ascultați, să fie clar cum stau lucrurile, insinuează el.

„I se răspunse din cîteva părți și cineva, văzîndu-i secerile, îi spuse să se grăbească fiindcă îi rămîne grîul pe cîmp.“

Țăranii aceștia nu par să țină la postura lor gravă. Mai însemnată li se pare, dimpotrivă, joaca pentru care s-au pregătit. Gravitatea nu-și găsește loc aici, iar dacă Moromete vrea s-o afecteze cu secerile lui, atunci să se știe că nu-i merge, ridicol e el.

„— Păi de ce, Iordane, n-o să te chem pe tine să mi-l seceri tu !“

Meci egal. Totuși cineva trebuie să primească lovitura. Curentul agresiv, inerent teatrului, nu se poate risipi așa, fără o victimă. Moromete improvizează una, Marmorosblanc ăsta, care se luptă cînd cu directorul general al C.F.R.-ului, cînd cu banca. Între timp, Iocan își vede de lucru. Printre clienți, Boțoghină. „E atacat, cică

o să dea din lot“, informează unul, după plecarea respectivului.

„— Cine dă din lot ? întrebă Moromete.

— Boțoghină.

— De ce ? !

— Să se caute.

— A, Boțoghină ! Și n-ați auzit cui vinde ?

— He, he, rîse cineva, Moromete se interesează. Vrea să aibă trei loturi.

Moromete stătea lîngă Iocan cu secerile în mînă și se uita la el ca și cînd n-ar fi auzit înțepătura.“

Ținta ascunsă a teatralității este întotdeauna fața neexpusă, dar dibuită, a persoanei prinse în spectacol. Moromete, deși avertizat, își uită o clipă condiția și rămîne descoperit.

Spectacolul nu lipsește, dar ceva trenează.

„— Dați-vă la o parte ! spuse Dumitru lui Nae cu gura mare ; stătea singur pe un bulumac, cu picioarele întinse ca niște catalige. Păzea că vine Cocoșilă ! exclamă el.

— Mă, deșteptilor ! îi apostrofă Cocoșilă de departe. Ce v-am spus eu alaltăieri ?“

Acum, da, acum s-au adunat cu toții. Sînt aici și Moromete, și Iocan, și Dumitru lui Nae, a venit și Cocoșilă, iar poiana e plină de lume. Actorii își intră în rol : „Dați-vă la o parte ! Păzea că vine Cocoșilă !“ Celebrele cuvinte *nu le putea rosti decît un singur om*, Dumitru lui Nae, nimeni altcineva : dintre vedete el este cel mai puțin important, totuși se numără printre ele. De o parte vedetele, de alta mulțimea. Să ne ocupăm de cele dintîi.

Iată, Dumitru lui Nae, cel cu glas puternic. Din capul locului și-a revelat esența : introduce, anunță, deschide. *Crainic* al celorlalți, el *declanșează* totodată *jocul*. Și aceasta nu o dată, de două ori, ci absolut regulat și exclusiv.

„— Ce ne-ai spus, Cocoșilă ? întrebă leneș Dumitru lui Nae.“

El „dă tonul comentariilor“, „dă iar semnalul, mirîndu-se cu gura mare“, exclamă, se întreabă, intrigă și trezește curiozitatea („auzindu-l întrebînd astfel, vreo

cîțiva se ridicară și se apropiară de ei"). Cînd unul sau altul vor să-i ia locul, eșuează :

„ — Cum dracu să tragi cu mitraliera din avion ! se miră cineva.

Dar nimeni nu-i explică."

Și :

„ — He ! Cade guvernul ! exclamă Ion al lui Miai...

Nimeni nu avu nimic de spus și Moromete așteptă cîteva clipe înainte de a continua."

Aceeași remarcă o va face mai încolo Dumitru lui Nae, și i se va răspunde.

Poziția lui inferioară în cadrul spectacolului m-a determinat să-l numesc *tritagonist,* cel de-al treilea actor.

Rol cu totul diferit îndeplinesc, împreună, Cocoșilă și Iocan fierarul. Ei *răspund* la întrebările și la nedumeririle lui Dumitru lui Nae.

„ — Primul agricultor [regele adică] o fi mergînd și el la plug ? dădu Dumitru lui Nae tonul comentariilor.

— Merge, de ce să nu meargă ? zise Iocan. Cînd se desprimăvărează iese cu plugul din curtea palatului și se duce și el la arat."

În altă parte :

„Dumitru lui Nae dădu iar semnalul, mirîndu-se cu gura mare :

— Ce dracu o fi acolo în Spania ; ce caută neamțul acolo ? !

— Ce să caute ? ! răspunse Cocoșilă. Vrea s-o ia pe coajă !"

Cînd Dumitru lui Nae nu înțelege unde e starea de asediu, „că n-o vede", Iocan „socotește că nu e cazul să rămînă cineva nelămurit" și *explică*. Tot ei, Cocoșilă și Iocan, *comentează* discursurile din parlament citite de Moromete.

„ — În orice caz văz că guvernul a ieșit bine din afacerea asta ! constată Iocan cam zăpăcit.

— Păi și opoziția a ieșit bine cînd a vorbit Madgearu la început, observă și Cocoșilă."

Evident superiori tritagonistului, cei doi se mișcă între limitele indicate mai sus (explică, răspund, comentează : atribuții înrudite) și împart rolul *deuteragonistului,* actorul al doilea.

Interpretul numărul unu, marea vedetă, *protagonistul* (termenul trebuie luat în înțelesul lui originar) este bineînțeles Moromete. El vede ce alții nu văd. Este, adică, un *interpret.* Vocea sa prinde nuanțe secrete, transpune, traduce, dispune de toată lumea. El se cere înconjurat de ceilalți ca matca de întregul stup. Are o autoritate absolută, care totuși, curios, nu-i pune persoana la adăpost de eventuale atacuri. (Nu mai produc citate, fiind bine cunoscute.)

În sfîrșit, mulțimea de jur-împrejurul lor îndeplinește rolul *corului.* E nerăbdătoare, supusă și agresivă, se agită, vociferează, „strigă", „protestează", vrea spectacol : o materie vie, suprasensibilă și avertizată.

Din sînul ei se desprind trei persoane : Din Vasilescu, Ion al lui Miai și Țugurlan. Între primii doi se joacă o comedie. Prostănac, dar ambițios, Ion al lui Miai aspiră la un loc printre „vedete" : ar da și el tonul comentariilor, ar da și el explicații, fără să fie luat în seamă, fapt ce-l amuză teribil pe Din Vasilescu, perfid *ațițător* al naivului tovarăș și răbdător *pedagog* al aceluiași (raportat la Ion al lui Miai, Din Vasilescu joacă dublul rol de tritagonist și deuteragonist).

„ — De ce ne înjură Moromete ? ! se miră el [Ion al Mihai].

— Nu pe noi, pe ăia din parlament, îi explică Din Vasilescu."

(Există numeroase alte pasaje, grăitoare dacă le colăm, operație la îndemînă, așa încît renunț să o fac aici.) Dar Din Vasilescu reușește performanța de a fi pentru cîteva clipe și protagonist în adunarea cea mare, după ce termină capul de lut închipuindu-l pe Moromete.

Trebuie să vedem teatrul acestor țărani ca pe o piramidă în trepte (cor-tritagonist-deuteragonist-protagonist) înconjurată de ape, în care silueta ei se reflectă, deformată (Din Vasilescu-Ion al lui Mihai-Țugurlan).

Dar Țugurlan, despre care n-am spus nimic pînă acum ?

Partea surprinzătoare a acestei scene pline de surprize constă în construcția uluitor de complicată în regularitatea ei. Căci dacă spectacolul din poiană are un revers deformat și comic în spectacolul dintre cei doi, atunci *întreg* ansamblul are așezată în fața sa *încă* o imagine reflectantă, care să o definească prin contrast : Țugurlan, omul situat în afara influenței teatrale. Așa cum Ion al lui Miai și Din Vasilescu *fac vizibilă* forma teatrului celui adevărat, Țugurlan face vizibilă existența teatrală a semenilor săi. De două ori Marin Preda pune cîte o oglindă parabolică printre personajele sale, ceea ce ne dă de gîndit.

Geometria perfectă, într-adevăr *perfectă*, rigidă aproape, a acestei scene, susținînd din interior mișcarea firească, liberă (iată paradoxul !) a lumii sale teatrale ne îndeamnă să bănuim intenția expresă a autorului — și să-i respingem de îndată posibilitatea. O bănuim totuși, fiindcă (am arătat-o pe larg altundeva și nu mai revin, deși analizele acelea se dovedesc acum a fi fost, teoretic, *parțiale)* întreaga operă de factură să zic moromețiană stă pe bazele teatrale descrise — succint — mai sus. Dispunerea supraetajată a acestor roluri se regăsește și acolo unde ne-am aștepta foarte puțin s-o regăsim.

Ar fi însă într-adevăr greu de susținut ipoteza că Marin Preda a premeditat introducerea unei arhitecturi *riguros* teatrale în proza sa, după modelul tragediei antice grecești. La urma urmei, o astfel de ipoteză, complet hazardată, nici măcar nu este de vreun folos. Îndepărtînd-o, ea revine alături de altă posibilitate la fel de simplă și de inevitabilă (veșnică punte a suspinelor în critică). Să procedăm metodic.

Avem oare dreptul să susținem că Marin Preda și-a scris opera deplin conștient de factura ei intens teatrală ? Cum mărturiile ne lipsesc, *Moromeții,* cartea miraculoasă, trebuie să vorbească singură despre sine : să afirme și să rețină din adevărul ei intim atît cît sînt în stare ochiul, urechea și înțelegerea noastră să cuprindă. Presupunînd că scriitorul este și autorul *acestui* adevăr, atunci vom admite negreșit că a înțeles tacit următoarele : teatralitatea teatrului grec și factorul ei esențial — personajul trialogic, migrația lui prin timp cu întregul, extraordinarul lui fond de energie comprimată și neîncetat proaspătă. Dar cine știe cum și-a scris Marin Preda cărțile ? ! Le gîndea mai degrabă sau le trăia ? Într-o foarte frumoasă evocare, Fănuș Neagu spune : „Nu l-am văzut scriind, era actul lui cel mai de taină, după lucru arăta hămesit, scăzut, slab, desfigurat. Lua bastonul și umbla pe sub pămînt. Era efectiv un om care-și tăiase venele.“ Pentru noi, și această lumină puțină scade treptat și definitiv.

Dacă însă ne oprim la cea de-a doua posibilitate, a creației inconștiente, cea mai ușor de susținut, concluziile devin de-a dreptul spectaculoase.

Faptul că un scriitor regăsește involuntar o „formă“ literară pierdută și poate niciodată dezvăluită pînă la capăt, nici chiar cînd era integral activă, ca în perioada clasică a teatrului antic grec, și o dată cu ea regăsește *și* structura care o înconjura ca o plasă vitală, ca un cadru natural și obligatoriu, este în măsură să probeze că acel personaj închide în el ceva *esențial și peren,* consubstanțial unui arhetip antropologic : un arhetip exprimat complet numai prin mijlocirea lui.

În memoria sa invadată de lumină, scriitorul a dat peste poiana lui Iocan și peste locuitorii ei. Transcrierea acelei amintiri se poate că a urmat conturul unei realități trăite aievea. Dar mîna care a scris și sufletul întors care s-a umplut cu imagini vechi au urmat totodată, dincolo de amintire, chipul arheologic al unei alte lumi, imuabile, îngropate sub poiana fierarului. O parte din misterul scenei duminicale aici trebuie căutată.

Problema, esențială pentru teoria de față, este dacă personajele lui Preda *joacă* un rol străin sau *își joacă,* dacă se poate spune așa, propriul rol. Fiecare dintre cei expuși existenței colective, ochiului străin, Moromete întîi de toate, dar și Iocan, și Cocoșilă, și ceilalți, sînt antrenați în două feluri : o dată prin sinele lor politic (spun sine politic conștient de contradicția termenilor) și încă o dată prin sinele lor intim. De pildă, Iocan —

atins fără menajamente cînd în convingerile lui liberale și în ambiția de a ajunge primar, cînd direct în aspectul fizic nu prea agreabil („ — Dă-mi o țigare, *buzatule*...“). Nimeni nu scapă nebatjocorit. Cu toate acestea, nimeni nu renunță la teatru. Omul lui Preda se expune bucuros, dar știe că bucuria aceasta trebuie plătită într-un fel : cu propria persoană, din care abandonează senin — ca unele creaturi zoomorfe — partea intrată în posesia spectatorului-răpitor. Cel de-al treilea personaj și-a pierdut poziția privilegiată, dar își ia din timp în timp revanșa.

Marin Preda suprapune în proza sa două feluri de teatru : în măsura în care antrenează în spectacol persoana intimă a personajului, el ne întoarce la Slavici, dar în măsura în care face loc pe scenă unei ființe *culturale* (omul *politic*), el amintește de Sadoveanu. Dacă nu m-aș teme de simetrii suspect de oportune și de mecanisme dialectice funcționînd din cale-afară de impecabil, aș zice că Preda sintetizează în proza sa experiența înaintașilor creatori de personaj teatral. Mă limitez, de aceea, să observ că dacă lucrul probabil că nu se întîmplă, totuși, pe de-o parte, Preda nu va ajunge niciodată, ca Sadoveanu, să pietrifice personajul în atitudini culturale lipsite de teatralitate fiindcă s-a pierdut pe drum intimitatea personajului, după cum, pe de-altă parte, nici nu va rămîne numai la teatralitatea devoratoare a lui Slavici, pe care o atenuează introducînd în plus jocul superior și detașat al spiritului reflexiv-problematizant, organul creator de valori culturale.

*
* *

Eseul de față face parte dintr-un proiect mai amplu — *Sistematica personajului literar*, fondată pe cele trei Arhipersonaje schițate aici : monologic, dialogic și trialogic. În forma sa finală, sistematica își va lărgi cîmpul de operare la domeniul literaturii europene.

Dacă așa stau lucrurile — se poate replica —, atunci pentru ce s-a început cu sfîrșitul, cu personajul trialogic ? Din cîteva motive, pînă la urmă, vai, toate subiective. *Teoretic*, personajul trialogic sau teatral este o

realitate nouă. El a trebuit, de aceea, pus primul în evidență. („A trebuit“ nu e, poate, decît un fel de a împrumuta aparențe respectabile unei nerăbdări). Apoi, personajul teatral reprezintă, pentru autorul acestor rînduri, posibilitatea unei confesiuni indirecte, o confesiune prin concepte ad-hoc și prin fantasmele altora. Și, pentru a fi sincer pînă la capăt, există încă un motiv, decisiv : profilul acestei sistematici a luat naștere treptat, pe măsură ce avansa analiza personajului teatral.

A vorbi despre o sistematică a personajului literar înseamnă să admiți că mulțimea tuturor ființelor imaginare care populează literatura, indiferent de gen, autor, timp, spațiu sau alte „variabile“, se poate reduce la cîteva tipare, la cîteva arhetipuri. Deasupra lumii fictive întindem un cer al personajelor, păstrător — ca în filosofia lui Platon — al esențelor. Iar *în* fiecare personaj recunoaștem o *formă fundamentală* care îl explică și îi conferă ființă.

Monologismul, dialogismul, trialogismul sînt principii formative, fie că le privim din perspectiva creației, fie că le privim din perspectiva lecturii. Scriitorul cade sub incidența lor, în unele cazuri, mai rare, încă înainte de a-și scrie opera : din clipa cînd se hotărăște pentru un gen sau altul. Va scrie basm sau fabulă — personajul se impune să fie monologic. Va scrie, azi, roman — e aproape sigur că se va opri la personajul dialogic sau, cine știe, poate chiar trialogic. Oricum, chiar dacă lucrurile nu se prezintă așa de simplu, determinarea Arhipersonajului apare o dată cu imaginea asupra lumii fictive, moment în care scriitorul s-a și înscris într-o Tradiție universală și a înscris personajul într-un cadru invizibil, eidetic. Fatalmente, mai mult decît s-ar crede, comportamentul personajului este în acest fel *pre-format*. Fiindcă urmează o logică internă, transliterară, personajul are, din capul locului, o anumită autonomie. Ideea, avansată de mult de teoria literară rusă, potrivit căreia personajul modern se eliberează tot mai mult de sub tutela narațiunii mi se pare eronată : „modern“ sau „nemodern“, personajul obligă — acesta e cuvîntul ! — naratorul la a-i respecta condiția.

Gîndirea fenomenologică și existențialistă (Martin Buber, Husserl, Heidegger, Sartre, Levinas, Derrida) au impus un alt model al ființei umane, esențial dialogic. Descoperirea alterității — *eu* nu poate exista în afara lui *tu* —, a alterității ireductibile, rămîne una dintre importantele descoperiri ale filosofiei contemporane, poate cea mai importantă. Ea a trecut destul de repede în poetică (Bahtin), în estetică (Dufrenne), în teoria textului (Kristeva, Barthes), in lingvistică (Benveniste, Austin, Searle) și, bineînțeles, în teoria receptării (Jauss, Iser), devenind în scurt timp, cum se întîmplă, un loc comun. Alteritatea, care la început a operat o extraordinară deschidere în științele omului, începe să fie resimțită ca un drum ce se îngustează și se înfundă : nu mai putem gîndi nimic în afara ei, dar nici nu reușim a o depăși, prinși în cercul deja vicios al celor două instanțe dialogale *(eu-tu)*.

Alteritatea este însă un concept mixt. El acoperă, și deci ascunde, două realități diferite și două concepte derivate, inconfundabile : dialogismul și trialogismul. Trialogismul permite ieșirea din spațiul strîmt al dialogului și recuperează Socialul ca autoritate *direct prezentă*. Delegatul ei : cel de-al treilea personaj. La fel cum dialogul traversează literatura, limba, existența umană, Lumea, tot așa teatralitatea depășește granițele literaturii. O bună parte din actele cotidiene coagulează în forme teatrale, pur teatrale (fenomen luat în seamă în sociologie, de pildă ; trimit în special la studiile, pasionante, ale lui Jean Duvignaud). Teatralitatea descrie nu numai un anumit tip de personaj, ci și un anumit *tip antropologic*. Vorbim despre personaj dialogic sau teatral, dar putem vorbi și despre *omul dialogic* și despre *omul teatral*. Ar fi însă imposibil să mai susținem teza — acceptabilă altădată — a omului ca ființă monologică. De altfel, personajul monologic însuși a început să fie perceput ca artificial și desuet. Dacă acum o sută cincizeci de ani Balzac încă mai imagina, deși deloc exclusiv, caractere, fără a ieși prin aceasta din marginile verosimilului, azi un romancier realist nu-și mai poate îngădui s-o facă. Personajul monologic a rămas suveran în

literatura pentru copii și într-o parte a literaturii de consum.

O sistematică presupune existența unei limite. Dar cine sau ce garantează că mîine nu vom auzi de personajul tetralogic și așa mai departe, într-o înaintare nesfîrșită ? De ce să ne oprim la trei ? Creatorii de sisteme au făcut întotdeauna apel, spre a se justifica, la mistica numerelor sau la speculații matematice. Într-un anume sens monada, diada, triada, decada primeau motivații de natură epistemică, motivații neimpuse de forma internă a obiectului. După cum am sugerat deja, personajul trialogic, ca și celelalte două, se bazează pe o alegere și / sau o combinare a instanțelor discursive, instituționalizate în limbă prin sistemul pronominal. Or, personajul trialogic acoperă și exprimă integral acest sistem. *El epuizează posibilitățile existențiale ale limbii*. Dincolo de personajul trialogic este și dincolo de limbă, și dincolo de uman, un salt peste umbră în vecinătatea absolutului și a iraționalului sacru, acolo unde numai nebunia poeziei și a muzicii îndrăznește, acolo însă unde personajul nu-și mai are locul.

Trialogismul, fiindcă asupra lui trebuie să ne restrîngem acum, străbate și susține o întreagă lume reală și literară : un ax înfipt cu un capăt în cotidian și cu celălalt în cultura orală. În epocile anterioare tipăriturilor, spectacolul era mediul firesc al oricărui act cultural. Pînă la teatralitate nu mai rămîne de făcut decît un pas. Spectacolul însoțea clipă de clipă toate formele de manifestare ale artei cuvîntului : epopeea, oda, imnul, basmul, povestirea, mitul, o mulțime de genuri folclorice.

Cineva *stă în fața unei mulțimi* și *deșteaptă priveliști mirabile* : iată o frază din care azi, în civilizația scris-cititului, nu am reține decît partea a doua (opera propriu-zisă, devorată în singurătatea lecturii), dar frază pe care trebuie să o avem în vedere integral cînd ne ocupăm de cultura orală.

Este firesc atunci ca în acel mediu, aflat în permanentă evoluție și rafinare, să se dezvolte un gen nou care să ducă la apogeu ceea ce stătea oarecum în umbra cuvîntului rostit sau cîntat (spectacolul), un gen care

să poată exprima hiperbolic condiția aedului (ființa expusă privirii altora), în sfîrșit, un gen care să coboare pînă și pe locuitorul îndepărtat din imperiul ficțiunii (personajul) în mijlocul unui public înfometat de spectacol. Așa au luat naștere tragedia și comedia antică ; simplă ipoteză, dar, cred, plauzibilă. Aș aduce în sprijinul ei un argument indirect și, s-ar zice, anecdotic, dacă nu ar ascunde sub această aparență un înțeles mai profund.

Lui Gérard Genette nu putem să nu-i recunoaștem cel puțin o calitate : acribia sintezelor. Ar fi greu să-l bănuim de inexactități. Ele devin cu atît mai improbabile, cu cît trimiterile sînt mai ilustre. De exemplu, *Poetica* lui Aristotel, binecunoscuta și în continuare misterioasa *Poetică*. Și totuși, chiar aici exigența bunului Genette ațipește. Faptul în sine nu ne-ar interesa (cui nu i se întîmplă ?), însă ce anume a condus la el, aceasta este într-adevăr interesant. În *Introduction à l'architexte* (Seuil, 1979, p. 22), un pasaj din *Poetica* se rezumă astfel :

> „Littéralement, sans doute, que, parmi les six éléments de la tragédie (fable, caractères, élocution, pensée, spectacle et chant), *les deux derniers lui sont spécifiques.*“ *(s. m.)*

Nu aceasta susține însă și Aristotel :

> „...fiece tragedie va avea șase părți, ce slujesc să-i determine felul, și acestea sînt : subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos și muzica. (...) *Mai însemnată între ele e totuși îmbinarea faptelor. (...) Subiectul e începutul și oarecum sufletul tragediei, pe urmă vin caracterele.*“ (traducere de D. M. Pippidi, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965, p. 60—61) *(s. m.)*

Culmea e că, dacă ar fi să punem în balanță ce spune unul și ce spune altul „în absolut“ (dar ce înseamnă *in absolut* ?!), dreptate i-am da, fără reticențe, lui... Genette. Findcă, nu-i așa ?, spectacolul și muzica, ultima parcă mai puțin, dau specificul teatrului ! Sau, măcar, ele ar deosebi cel mai clar tragedia de epopee ! Numai că aici nu părerile noastre contează și în definitiv nu aceasta sîntem chemați să discutăm acum. Genette ar fi

trebuit să urmeze textul antic — și nu l-a urmat. De ce ? Procedînd astfel, a făcut loc bunului simț : a gîndit cum gîndim și noi. Eroarea lui Genette mai că ni se pare pardonabilă. El a operat involuntar o mică îndreptare a ideilor filosofului antic, nu îndeajuns de perspicace, s-ar zice. Se înțelege însă că Aristotel nu ducea lipsă, slavă Domnului, de perspicacitate și pînă la urmă tot el are dreptate. Căci cum ar fi putut *spectacolul* să diferențieze tragedia de epopee cînd, la fel cu oricare alt gen antic, amîndouă foloseau spectacolul ca modalitate de actualizare ? Homer spunînd *Iliada* făcea și el un fel de teatru. Astăzi, în epoca *lecturii*, ni se pare firesc să vedem în spectacol principala trăsătură particularizantă a tragediei (comediei, dramei...), dacă o comparăm cu epopeea. Scrisul a smuls între timp spectacolului, pe rînd și încetul cu încetul, mari teritorii artistice — vast proces istoric de mutație a genurilor și de separare a lor *după criterii ele însele în permanentă mutație*. Victoria scrisului asupra oralității este atît de copleșitoare, încît dintr-un întreg continent al spectacularului a mai rămas o singură insulă : teatrul, într-o mare de alte forme, altădată înrudite. Prăpastia care separă azi teatrul de literatură i-a determinat pe unii (Caragiale, printre primii) să declare teatrul artă autonomă : artă a spectacolului.

Noua configurație a domeniului estetic face, de aceea, aproape de neînțeles cuvintele lui Aristotel :

> „Cît privește elementul spectaculos, măcar că atrăgător, e și cel mai puțin artistic, și cel mai străin de natura poeziei.“ (p. 62)

O epocă saturată de spectacol îi întoarce spatele și își caută reperele în altă parte. El va fi descoperit de reflecția teoretică mult mai tîrziu, după ce și-a împărțit toate darurile, sărac și agonizînd. Azi, condiția spectaculară a teatrului ni se pare excepțională, ex-centrică, esențială, altădată ea trecea ca și neobservată, pe un fundal în aceeași culoare, singurul însă în măsură să dea naștere — natural — teatrului. Așa se explică poate și faptul că ne lipsesc date despre acest eveniment uluitor. Acolo unde fiecare lucru se înconjura de un halou tea-

tral, apariția teatrului ca atare nu avea de ce să surprindă.

Eroarea lui Genette decurge din ignorarea fundamentalei transformări petrecute. Mai mult : ea măsoară — de aceea am și invocat-o — distanța dintre două modalități ce abia dacă se mai pot pricepe una pe cealaltă. (Mă întreb cîte din pasajele obscure ale anticilor nu au la bază *un ce,* cîndva banal, care ne scapă, și cîte din pasajele deslușite au fost deslușite cu adevărat.) Amănunt amuzant, cu puține pagini înainte Genette denunța la alții tocmai acest tip de eroare :

> „...l'essentiel (...) est, nous le verrons, l'illusion rétrospective par laquelle les poétiques modernes (préromantiques, romantiques et postromantiques) leurs propres contributions, et «enfouissent» ainsi projettent aveuglément sur Aristote ou Platon, leur propre différence — leur propre modernité." (p. 11)

Ceea ce, evident, nu mă lasă indiferent.

Raportul dintre cultura orală și cultura scrisului nu este deloc atît de simplu cît s-ar putea crede din rîndurile anterioare. Din perspectiva teatralității, el este chiar complicat. Pe de-o parte, spectacol nu înseamnă încă teatralitate. El deschide calea spre ea, fără să ducă obligatoriu acolo. Pe de alta, scrisul nu distruge în toate cazurile teatralitatea, cum ar fi de așteptat. Omul teatral antic „dura" atît cît dura (poate mă înșel) situația teatrală în care se trezea : Ulise își povestește feacienilor viața și devine astfel teatral, dar înainte și după acest eveniment existența teatrală îi rămîne străină ; la fel Ahile la începutul *Iliadei,* jignit de cuvintele lui Agamemnon, rostite în fața aheilor, la fel toți eroii tragediei și comediei antice. Dintre aceștia, cu timpul, unii (eroii trialogici, tragici sau comici) au dispărut pentru totdeauna o dată cu dispariția corului, alții (aezii, ca Ulise) dispar și ei cu încetul, înlocuiți de papirusuri și tipărituri. Singur Ahile rămîne să îndure etern, pînă azi și de azi încolo, infernul public : puternicul, fragilul Ahile ascuns în miile de bieți indivizi anonimi teatralizați fără voie.

Deocamdată, nu am arătat decît că textul scris a ruinat bătrînele cetăți ale teatrului. E însă momentul să vedem și că a reclădit.

Timp de aproape două milenii Europa, și nu numai ea, a stat sub autoritatea unei singure cărți : Biblia. O carte care a generat în jurul ei încă din primele secole ale timpurilor noi o imensă bibliotecă, începînd cu scrierile patristice. Lovitura dată spectacularului și teatralității de această producție scriptică a fost dublă : indirectă, fiindcă oralitatea a pierdut astfel teren, și directă, sub forma atacurilor frontale îndreptate împotriva bastionului celui mai puternic al spectacularului, acuzat că răscolește pasiunile — teatrul. (Deși, oricum, în teatru, personajul teatral murise de mult.) Creștinismul a creat însă pe linia teatralității mai mult decît a distrus. În adîncul ființei umane, el vede strălucirea luminii spirituale. În orice om zace *omul cel tainic.* Credinciosul este, de aceea, intim teatral, perpetuu teatral. Asupra lui stă ațintit fără odihnă „ochiul în virgin triunghi tăiat spre lume." Iată însă cuvintele lui Clement Alexandrinul *(Pedagogul,* Cartea a treia) :

> „Sufletul are trei părți : partea spirituală *(tò noerón)* care se numește și rațională *(logisticon) ; este omul interior, cel care îl conduce pe omul pe care-l vedem* (...) ; partea irascibilă *(tò dymiticón),* care este sălbatică, locuiește în apropierea nebuniei ; partea a treia, facultatea de a pofti *(tò 'epidymeticòn)* ia mai multe chipuri, mai felurite ca Proteu, demonul marin..." (traducere de D. Fecioru) *(s. m.)*

Sumar, acestea sînt multiplele rădăcini ale personajului teatral. La ele au ajuns Slavici, Sadoveanu, Preda. Personajele lor ne vorbesc în măsura în care noi înșine, prin natura noastră, le cunoaștem limba. Un curent străvechi traversînd istoria culturală și spirituală a umanității le traversează și pe ele și le animă. Curgerea lui profundă și tăcută prin viața secretă a psihicului nostru a putut fi zărită o clipă în opera acestor mari scriitori. În ordine umană și literară ei sînt deopotrivă *creatori* și *arheologi.* Și nici nu știu care dintre cele două ipostaze este mai importantă.

ROMÀNUL INCONȘTIENTULUI

„...o soartă neînduplecată ne ține sub stăpînirea ei...“

Ioan Slavici

În toată literatura română, nu cunosc scriitor mai nedreptățit decît I. Slavici ; prejudecățile criticii de acum 80 de ani au supraviețuit parțial în cazul lui în mod aproape inexplicabil. Lecturile inadecvate, aprecierile nedrepte, neînțelegerile de tot felul, moștenite de la E. Lovinescu, N. Iorga, P. Constantinescu, (deși premisele și stimulii unei interpretări exacte s-ar fi găsit în cîteva lucrări de sinteză, de mare autoritate, apărute în jurul anilor '40 : *Istoria...* lui G. Călinescu, *Arta prozatorilor români* de Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne* de Ș. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu) se înlănțuie venind unele pînă în contemporaneitate nu fără ca, din cînd în cînd, cîte o afirmație să-și schimbe semnul valoric, știut fiind că, bunăoară, ce la Iorga este motiv de prețuire la Călinescu va fi tocmai invers, în timp ce „adevărul“, adevărurile operei scapă și într-un caz și în celălalt. Fenomen bizar pentru cine îl reia pe Slavici debarasîndu-se, cît de cît, de imaginile — altfel, tenace — impuse de școală, bibliografie critică și vorbărie cotidiană ; citit cu un ochi, nu mai binevoitor (el nu are nevoie de bunăvoință), ci cu un ochi mai pur, dacă așa ceva este posibil, sau măcar *citit*, doar atît : citit, Slavici va întîmpina printr-o densitate a latenței textului pe care nu le vom întîlni decît, poate, în unele nuvele ale lui Marin Preda și în *Moromeții*.

În critica de azi există un singur studiu amplu de situare corectă și de profundă pătrundere a operei sale, lucrarea Magdalenei Popescu. În rest, critici pe care i-am știut (sau i-am fi vrut) suficient de impermeabili

la presiunea doxei și totodată suficient de sensibili la emisiunea operei s-au conformat, nebănuind (?), vechilor modele critice, fie reluîndu-le poncifele, fie neocupîndu-se — „amănunt“ semnificativ — în nici un fel de creația sa.

E aici mai mult decît o simplă formă de percepție alterată a operei datorată conjuncturilor biografice : rațiunile acestei curioase opacități critice în masă, atîta vreme prelungite, sînt cu siguranță altele. A căuta cîteva dintre ele nu trebuie înțeles ca gest polemic și atît, ci ca posibilitate de pătrundere în spațiul operei printr-un ocol aparent superfluu, dar de fapt revelatoriu.

Încep plecînd de la una dintre cele mai controversate chestiuni ale romanului *Mara* — personajul Bandi. Mai înainte, însă, reamintesc două-trei date de istorie literară. Romanul s-a publicat capitol de capitol în *Vatra* în 1894 (în 1906 fiind tipărit în volum). La acea dată, literatura noastră număra cîteva neînsemnate „romane“ de moravuri, apoi *Manoil* al lui Bolintineanu, *Ciocoii...* lui N. Filimon, *Ursita* (roman istoric) de B. P. Hasdeu și... enumerarea se cam încheie, continuată eventual, însă forțat, cu titluri lipsite de importanță, ce nu mai spun nimănui nimic, dacă au spus vreodată. În acest context sărac apare *Mara*. Veți spune că o astfel de introducere pregătește terenul unei aprecieri a romanului din perspectiva istoriei literare, ceea ce e totuna cu a-i recunoaște indirect inactualitatea. Numai că lucrurile stau și nu stau așa. *Mara* nu are pur și simplu precursori în literatura română, iar apropierea de modelele străine este neglijabilă, dacă nu de-a dreptul inventată, susținută doar prin argumente exterior tematice — așa încît apariția sa, din punct de vedere al istoricului sursolog, este cel puțin bizară. De nimic vestit, instituind forme și teme parțial și inaparent preluate de mari urmași (în a căror filiație, paradoxal, Rebreanu este mai greu de așezat), singular și încă de redescoperit, *Mara* este și azi, în mod miraculos, un roman inactual — dar nu pentru că ar fi fost, fără să mai fie, ci pentru că nu a fost și nu este *încă* actual. El face parte dintr-un trecut în urma căruia prezentul nostru calcă mai departe bîjbîind și arareori, și pe care îl va întîlni cu o conștiință asumată

abia în viitor. Se înțelege că nu este vorba aici despre ceea ce se numește în mod curent „problematică“ — ea, evident, nu ne mai privește decît *estetic*, adică prin filtrul distanței, al îndepărtării : „problemele“ noastre sînt, desigur, măcar în parte, altele decît problemele personajelor din *Mara* —, este însă vorba despre *poetica* romanului, aceasta plenar fecundă prin chiar starea de ascundere în care se află, înrîurind tacit, și cu atît mai eficace.

Cu aceasta, să ne oprim în sfîrșit la Bandi.

Lui Iorga i se părea că personajul „strică toată armonia de pace a sfîrșitului“ (care armonie ? mă întreb) și îi cere scriitorului „să izgonească“ din roman „uciderea lui Hubăr de copilul lui din flori“, întrucît fapta e „fără motivare și fără legătură cu firul principal al povestirii“. Cum bine observă D. Vatamaniuc, G. Călinescu „polemizează, în subtext, cu N. Iorga“ cînd susține că „uciderea însăși a lui Hubăr de către Bandi se îndreptățește prin ereditate“ (care ereditate ? iarăși mă întreb), „căci Bandi e copilul unei nebune, el însuși cu simptome de demență treptat indicate (sfiala, domesticitatea excesivă pe lîngă cineva, crize epileptice, forme cu mușcături), și omorul nu e decît ultimul act al izbucnirii nebuniei“. Așadar, dacă pentru Iorga personajul și fapta lui nu au nici un rost, pentru Călinescu ele se explică patologic și în sine. Nu se spune un cuvînt despre funcția lor în ansamblul operei, ca și cînd acest ansamblu ar putea cuprinde orice, cu singura condiție să se supună în prealabil unei legi oarecare, fie și exterioare. Oricum ar fi, dintre cei doi parcă tot mai multă dreptate are primul, care nu vede nici o motivare, decît al doilea, care vede una falsă. (Las la o parte alți critici, pentru care întreg romanul e cam „confuz“.) Trec deocamdată peste faptul, de tot insignifiant, că unul dintre capitolele mediane ale *Marei* se numește chiar „Rostul lui Bandi“.

Dar să recapitulăm istoria faptelor. Pe Regina, mama lui Bandi, Natl „o știa din copilăria lui ; o vedea și pe dînsa ca-n aievea cum fusese atunci cînd venea cu coșul după carne și stetea voioasă și rîzînd în ușa măcelăriei“ (curat nebună !). Imaginea aceasta imobilă a femeii fericite și nepăsătoare în fericirea ei este printre

puținele amintiri ale lui Natl despre ea. Cititorul mai știe apoi că Regina era „voioasă, frumoasă și *în toată ființa*“ *(s. n.)*. În alt loc, aflăm că Regina, slujnică sedusă de Anton Hubăr, a înnebunit cînd a încercat să se sinucidă, pierzîndu-și, din prea multă rușine, urma în pădurile Cladovei. Interiorizarea unei constrîngătoare legi morale, suferința, autopedepsirea nu probează altceva decît o excesivă luciditate. Accesele ei *ulterioare* de nebunie sînt urmare a tentativei eșuate de sinucidere, cînd ea „a fugit și a rătăcit zile și nopți prin pădurea de la Cladova“. Bandi, „băiat voinic și destul de frumos la chip, dar fricos, liniștit și atît de tăcut, încît rar ieșea vorbă din gura lui“, după moartea mamei, de care se simte puternic legat, este luat la mănăstire, unde „se ținea ca un cățel de maica Aegidia“ Dat la un cizmar, fuge și rătăcește timp îndelungat pînă se alipește de Persida, lîngă care rămîne pînă la sfîrșit. Este suficient de clar că personajul vede în maica Aegidia și în Persida substitute ale mamei. De aici, și comportarea sa oarecum ciudată față de ele, amestec de total devotament și de iubire obsesivă și geloasă. Pierderea succesivă a mamei și a maicii Aegidia a venit să mai adauge încă o fixație : teama de o eventuală nouă pierdere, a celei de-a treia „mame“ — Persida. Teamă îndreptățită, căci, iată, omul de care mama sa bună, Regina, atîta se temea, este pe punctul de a-l despărți de Persida, întîi *afectiv*, fiindcă — vede el bine — din clipa în care Anton Hubăr primește să intre în casa feciorului său Natl, împăcînd astfel pe toată lumea, Persida pare să-l uite, preocupată acum de altele, și apoi *efectiv*, fiindcă i se propune plecarea la Viena, unde Hubăr va putea în sfîrșit să se achite și de această veche datorie, făcînd *un rost* băiatului nerecunoscut. Mărturisirea legăturii parentale este însă fatală, căci Bandi își ucide tatăl.

Avem, aici, strînse laolaltă principalele date arhetipale și, aproape explicit, lectura lor psihanalitică făcută de însuși autorul : iubirea fiului pentru mamă, ura instinctivă față de tată și, în final, gestul oedipian prin excelență — uciderea tatălui. Raportată la arhetip (mitul lui Oedip), într-un singur loc povestirea lui Bandi mi se pare — lucru într-adevăr uluitor la un scriitor care

trece drept „cuminte“ — mai explicită decît arhetipul : Oedip își ucide tatăl fără să știe și fără să vrea, în timp ce Slavici își pune personajul să înfăptuiască crima *tocmai* în mometul în care își recunoaște tatăl (pasajul trebuie neapărat recitit).

În felul acesta, *prezența lui Bandi* în roman nu a fost încă lămurită și prea departe de întreprinderea lui Călinescu încă nu ne aflăm, fiindcă a regăsi mitul lui Oedip într-un roman clasic românesc poate să fie un *amanunt* exotic, anecdotic, cel mult bizar și, e drept, cam nepotrivit cu clasicitatea inofensivă atribuită *Marei*, dar nicidecum un fapt esențial pentru universul operei în întregime. Și totuși, înțelegînd cu limpezime rostul lui Bandi, pregătim terenul unei noi lecturi, *totalizatoare*, a unei noi perspective, ce așază romanul la originea unui alt filon al prozei românești.

Prin tată, Bandi îl are frate pe Hubăr, Hubărnatl. Între Bandi și fratele său există asemănări fizice izbitoare. La un moment dat, Bandi, trimis de Persida, dă ochii cu Natl. „Natl tresări, cuprins de un fel de spaimă, și se ridică în picioare. Îi era, cum s-a uitat așa prin amurg, parcă vede ochii tatălui său și fără de voie se dete un pas înapoi“. De asemănarea aceasta, la îndemîna oricui și totuși greu sesizabilă, fiind inacceptabilă în substratul ei, Natl își da seama abia tîrziu, cînd cineva, un străin, îi vorbește despre *fratele lui :*

„— Ce fel de frate ? întrebă Natl mirat.

— Băiatul, Bandi, grăi Vlaicu. Tare seamănă cu d-ta ; nu ți-e frate ?

Natl era atît de tulburat, încît nu-i mai răspunse nimic. Așa era ! Îl vedea pe Bandi ca-n aievea în fața sa. Nu o dată îi păruse și lui că seamănă acum, după ce mai crescuse, cu cineva, dar nu putuse să-și dea seama cu cine anume. Acum era dumirit.

— Nu — zise el speriat de gîndul ce se ivise în mintea lui — cu mine nu seamănă. O fi semănînd cu tata.“

Încă mai tulburătoare este asemănarea *psihică* dintre cei doi. „Oarecum fără voie“, lui Natl îi scapă, între tovarășii cu care bea, vorbe aspre despre tatăl său :

„un om fără inimă!“ Fiul are de ce să fie nemulțumit și aspru; dornic să facă școală, el a fost adus acasă de la liceul din Timișoara, ca să fie măcelar în averea părintească, vină ce cade în sarcina tatălui, ...care se face vinovat și de lacrimile mamei. Or, se știe, Natl (ca și Bandi!) „a crescut, așa-zicînd, în brațele mamei sale“. Cu timpul, vinile tatălui se fac mai multe și mai mari, iar nemulțumirile băiatului au devenit de mult ură fierbinte. Întîi simte că „nu s-ar mai putea stăpîni dacă ar mai vedea pe mumă-sa plîngînd“, apoi chiar nu se mai poate stăpîni și își izbește tatăl, rănindu-l „involuntar“. Încetul cu încetul, pornirea nelămurită împotriva tatălui, justificată în fel și chip, se conștientizează deplin sub forma unui destin implacabil și monstruos:

> „Un demon nevăzut mă urmărește și-mi reamintește mereu suferințele pe care mama mea și eu le-am avut și le vom avea pe urma lui [a tatălui]; mă înspăimînt cînd mă gîndesc la el, tremur cînd îl văd și-mi vine să fug cu ochii închiși cînd ajung a fi singur cu dînsul. Asta e o boală fără de leac, un blestem pe capul meu...“

Finalul romanului este împînzit de ura lui Natl, pătruns, ca și mama sa, de ideea că fericirea tuturor este mereu amenințată de prezența lui Hubăr („nu e unirea fericită cu putință cîtă vreme trăiește el“). O mulțime întreagă de prolepse năpădesc ultimele pagini, anunțînd moartea iminentă a tatălui.

Spre ce conduc toate acestea dacă nu spre același arhetip? În istoria cea mai mare a romanului, ura lui Natl și ura lui Bandi împotriva tatălui lor își răspund, formînd două povestiri congruente, autoreflectante. Povestea unuia dintre fii și povestea celuilalt stau în paralel ca două *mises en abyme* de tip pictural sau heraldic (deci în sensul originar al cuvîntului), una (Bandi) comprimînd în același spațiu diegetic ceea ce cuprinde cealaltă (Natl), desfășurată pe o întindere mai mare. Ele se susțin reciproc, centrează romanul pe o temă, *care astfel devine fundamentală*, și impun un traiect de lectură.

Artificiul (cîtuși de puțin resimțit ca atare) introdus de Slavici face ca două povestiri fondate pe complexul lui Oedip să se întîlnească în același esențial punct: tatăl, și mai precis: uciderea lui. Două personaje pîndesc același lucru, fără să știe unul de celălalt, mînate de aceeași misterioasă mitică lege, așa încît asemănarea dintre ele *transgresează limitele individuale* în meta- și infrafizic, unindu-le într-o unitate ontologică, psihologică și narativă. Cu toate acestea, există și multe diferențe între Natl și Bandi. Din punctul de vedere al cititorului, Natl are o psihologie relativ ușor de pătruns, viața sa sufletească este cunoscută; într-un cuvînt, personajul este *situabil*, în timp ce Bandi se află în zona de penumbră a narațiunii, redus la o pură privire receptoare, fiind *opac*, tulbure, *altfel*. În roman, Bandi îndeplinește, față de Natl, rolul dublului: el este fratele din vis, fratele din inconștient, materializat în mod periculos, el este fratele mitic, eul profund devenit prezență, și care săvîrșește gestul interzis: uciderea tatălui. Ceea ce îi unește (paradigma mitică) îi și desparte (dublul diferențiat în eul conștient și eul inconștient), iar ceea ce îi desparte îi și unește (în planul de ansamblu al narațiunii). Bandi, *dublul*, săvîrșește ce ar fi fost împins să facă în cele din urmă Natl. Printr-o acțiune în delegație, printr-un ocol, printr-un subterfugiu, eul conștient este prezervat să ducă la îndeplinire gestul fatal, salvîndu-se astfel pe sine și o întreagă comunitate (clanul Marei cu toți cei care roiesc în jurul lui). *Integritatea socială și integritatea individuală* se eliberează, reciproc din tensiunea devoratoare pentru ambii termeni intrați în conflict, *fără să se anuleze*: fiecare personaj își urmează în același timp și *pînă la capăt* (aici e imposibilitatea devenită posibilă) atît legea mitică, neînfrînată, dusă la consecința ei tragică esențială (crima), cît și legea socială, prohibitivă, sancționantă, sub a cărei protecție morală stă destinul familiei. Încă o dată: soluția romanescă este de o mare ingeniozitate. Rostul lui Bandi (ne amintim, titlul unuia dintre capitole) își găsește astfel o motivare profundă, internă, imanent (dar, paradoxal — cum se întîmplă în acest domeniu — nu exclusiv) estetică. Așadar, Bandi este un *agent direct* al Inconștientului, ale cărui impulsuri le împlinește pînă la capăt, și un *agent indirect* al Socialului, pe care îl salvează, prin acțiunea sa, de la destrămare. Echilibrul colectiv, contractul so-

cial se întemeiază, cum s-a mai spus (Freud, *Psihologie colectivă și analiză a eului),* pe o cumplită jertfă originară. Abia după încheierea romanului (care acoperă o perioadă de criză individuală, dar și socială), personajele au în față un drum liber, parcă definitiv curățat de obstacole ; ...deși în spatele tuturor stă o poveste monstruoasă. Gestul lui Bandi, imund în sine, este purificator pentru ceilalți. Acesta e mesajul secret pe care Slavici îl strecoară (?) printre temele romanului său.

Poate că drama imaginată de Slavici în *Mara* va fi părînd multora, chiar în opera scriitorului, izolată și, de aceea, nereprezentativă, accidentală. Iată însă că ea mai apare și altundeva ; liniile de forță ale conflictului patern au mai irupt și altă dată, oarecum tangențial : într-o nuvelă anterioară cu zece ani *Marei — Pădureanca.*

Și acolo există o întîmplare nefericită și tot nerăscumpărată. Busuioc „bogătoiul", tatăl lui Iorgovan, mai avea, se pare, un frate, nerecunoscut ca atare, dar despre care lumea făcea fel de fel de presupuneri : Pupăză, morarul, o ființă ciudată, caricaturală.

„[Pupăză] se trezise la moara lui Busuioc, unde-l lăsase maică-sa, o femeie fără de căpătîi, de care abia cîte un bătrîn își mai aducea aminte. Și, precum e lumea, se vorbeau multe despre Pupăză : mai că-i este rudă, mai că frate din flori cu Busuioc. Destul că nu era slugă cu simbrie, ci om care se știa la el acasă."

Intuiția, cum se întîmplă adesea, nimerește exact. La moartea lui Pupăză

„Nimeni (...) mai mult decît Busuioc nu simțea că nu sunt a bine cele ce se petrec : era frînt și muiat, atît de mîhnit, încît Neacșu se uita cu milă la el și nu se îndoia în sufletul lui că Pupăză i-a fost frate."

În felul acesta se explică împotrivirea inflexibilă a lui Busuioc la una dintre sugestiile părintelui Furtună, care găsește cît se poate de firească „aventura" lui Iorgovan cu Simina :

„— Lasă-l, frate, să-și trăiască și el tinerețele.

— Ba nu-l las ! grăi Busuioc scurt.

Îl vedea parcă pe Pupăză făcînd mătănii și sărutînd pămîntul."

Orice este preferabil — gîndește Busuioc — unei „aventuri" ce ar repeta păcatul familiei, chiar și căsătoria „dezonorantă" a lui Iorgovan cu Simina. Însă întreaga nuvelă arată *de ce* anume căsătoria *nu poate* avea loc : fiecare detaliu și eveniment, adunate, i se pun de-a curmezișul. Dintre cele două posibilități de consumare a dorinței (clandestin și legal) nici una nu are șanse de împlinire. Cele două posibilități se elimină reciproc și în contratimp. Iorgovan sperase în varianta „clandestină" și nu s-a ferit să rănească orgoliul Siminei, în care nu a văzut o viitoare soție. Cînd, prin îndepărtarea fetei, varianta a fost respinsă categoric de Busuioc-tatăl, a apărut în mod firesc cealaltă variantă : a căsătoriei. Dar ea fusese de la început compromisă de Iorgovan, și vom vedea îndată de ce. S-au mai adăugat apoi moartea lui Neacșu, insistențele lui Șofron, ezitările familiei și altele, și altele.

Nu e de mirare atunci *ura* lui Iorgovan față de tatăl său. Acesta i-a stat de două ori împotrivă, de două ori a figurat în mintea băiatului ca instanță interdictivă și, deci, ca posibil *rival,* ca barieră de netrecut între sine și obiectul plăcerii.

„— N-aș voi — mărturisește Busuioc la un moment dat — de loc s-o am noră [pe Simina], dar așa bătrîn cum sînt, dacă aș fi văduv, m-aș face luntre și punte s-o am de nevastă."

Mărturisirea „verifică" și în real ce ar fi putut rămîne, păstrîndu-și valoarea probantă, numai în închipuirea lui Iorgovan. Dacă acesta nu și-a pus nici o clipă măcar, la început, ipoteza căsătoriei cu Simina era pentru că știa foarte bine că ea nu poate fi acceptată de „familie" (de tată, cu alte cuvinte). Și tot tatăl este cel care o îndepărtează efectiv pe Simina din preajma băiatului. O dată *imaginea tatălui,* a doua oară *tatăl însuși* îi separă pentru totdeauna pe cei doi tineri.

Lucrurile avansează matematic :

„«A mea e vina, numai a mea !» zicea Busuioc. Așa zicea și Iorgovan."

În sfîrșit, „pornirea ce izbucnise fără de veste în el [în Iorgovan] cu atîta putere, încît îi venea să-și ieie lumea în cap“, o cunoaștem, amplu descrisă, din *Mara* (Natl-Hubăr).

„Încordarea dintre el și taică-său“ se cere rezolvată cumva, fiindcă în loc să se domolească începutul cu începutul, ea se amplifică, alimentată și de energiile erotice neeliberate și redistribuite subteran în acest nou conflict. Ura începe să semene tot mai mult cu o pornire criminală „de care s-ar îngrozi un întreg colț de țară“.

În cele din urmă, se întîmplă și răsturnarea psihologic motivată (de atîtea ori explicată de psihologia abisală) : impulsul agresiv este cenzurat și se întoarce asupra eului. Iorgovan se sinucide, răscumpărînd astfel în absolut viața și moartea lui Pupăză :

> „— L-au frînt și pe el roatele ca pe Pupăză ! zicea unul.“

Mara reia, într-o altă configurație și cu altă rezolvare, povestea „colaterală“ din *Pădureanca*. Complexul pare a fi fost puternic dacă și-a găsit loc în două (dintre cele mai importante) opere ale scriitorului.

Acum, revenind la *Mara*, dacă urmărim — măcar în goană — relația maternă, vom vedea că același orizont deschis de mult hulitul final al romanului explică altfel și legătura Persida-Hubărnatl (și nu numai). Puternica fire a Persidei cîștigă cu timpul ascendent în cadrul cuplului erotic-conjugal : Natl „parcă-i era frate, parcă-i era *copil*“ *(s.m.). Parcă-i era frate,* se spune atenuînd mai directul *parcă-i era copil,* or, știm că și pe lîngă Trică Persida jucase un rol protector (vezi scena trecerii Mureșului). Persida are toată grija casei, a familiei, a banilor, a slugilor, a conservării căsniciei cu orice preț. Natl este într-adevăr un copil în fața ei (lucru de care își dau seama amîndoi) și, de fiecare dată cînd el apare femeii astfel, ea se înduioșează și iartă totul. Hotărîtor în pasul atît de greu de făcut, atît de important, al cununiei cu Natl, este argumentul salvării bărbatului de

la iminenta decădere morală și socială. De aceea sacrificiul de sine al femeii dobîndește valoare creatoare, iar *creația ei este el :*

> „Persidei îi era destul să-l vadă mereu voios și să-și aducă aminte în ce stare l-a găsit pentru ca să simtă că ea l-a scăpat, l-a ridicat, i-a luminat viața și să se uite la el *parcă ea l-ar fi făcut.“ (s.m.)*

Da, dar tocmai relația aceasta maternă, ce se insinuează în cîmpul relației erotice, se dovedește a fi extrem de puternică, adăugînd, în chiar inima iubirii, la acțiunea corosivă a atîtor interdicții mai ușor de înfruntat, fiindcă *par* exterioare (opinia publică, neînduplecarea părinților...), încă o interdicție, mai perfidă și deci mai sigură : *sentimentul matern.* Abia cînd prin nașterea copilului iubirea lor se purifică de acest indezirabil afect, Natl, cel pîndit din două părți de complexul oedipian, se schimbă radical, iar raportul de putere se modifică și el. Erosul își află în sfîrșit o posibilitate acceptabilă de supraviețuire :

> „Îi era adeseori parc-o pierde, parcă a pierdut-o, parcă nu mai e nevasta lui, ci numai muma copilului său. Nu-l mai vedea pe el, nu-l mai băga de seamă de cînd avea copil, și pe nesimțite se schimbaseră lucrurile, încît ea, care-i fusese mai înainte ca o slugă, și-l făcuse slugă pe el.“

La fel cum procedase cu relația paternă, Slavici va proceda — din cîteva importante puncte de vedere — și cu cea maternă, *dublînd-o* printr-un episod colateral care să o pună în evidență și *„să o realizeze“* măcar în virtual : este desigur vorba despre aventura simili-incestuoasă Trică-Marta, abia în ultimul moment evitată, dar lăsată totuși sub semnul probabilului într-un viitor plin de surprize (Trică o va lua — știm bine — de soție pe Simina, fata Martei).

Aparent independenți, Natl, Bandi, Trică, Persida, Marta, Hubăr se zbat cu toții în ochiurile aceleiași invizibile plase ; rețeaua arhetipală se prelungește — deși neîncetat segmentată — de la primul la ultimul personaj. Ca într-o veritabilă ștafetă a interdicțiilor inviolabile și totuși violate, dorința unuia o împlinește altul, mai puțin responsabil : asupra cui nu se poate ridica Natl

se ridică Bandi, pe cine nu poate iubi Natl iubește, *mutatis mutandi,* Trică ș.a.m.d. Secrete treceri subterane leagă toate aceste insule ale unui singur continent scufundat.

Concluzie prematură, însă logic deductibilă : *Mara* este, în liniile lui esențiale, un *roman al inconștientului.* Vom vedea ce trebuie înțeles prin aceasta.

Cel mai bun punct de plecare e de găsit, din nou, în... sancțiunile iritate ale criticii, căreia — în termenii lui P. Constantinescu — romanul îi apărea, pe bună dreptate *din punctul ei de vedere,* drept „o prolixă povestire..., în care caracterele difuze, contradictorii și fără motivări organice, n-au decît o consistență șubredă". Furia criticului e mare și osîndele se îngrămădesc una după alta : „prolixitate narativă", „episoade străine structurii romanului" „inutile dezvoltări", „nu posedă nici arta de a înjgheba o intrigă unitară", „hiaturi prăpăstioase", „cadrul invadează supărător acțiunea" etc. (Un psihanalist ar avea aici cu siguranță ceva de spus.) Romanul se face într-adevăr vinovat de toate aceste păcate — dacă ne apropiem de el cu o înțelegere care nu i se potrivește. P. Constantinescu (și e departe de a fi singurul) caută „caractere" acolo unde evident nu există, caută un anumit tip de unitate și nu găsește decît „contradicții", caută „motivări organice" (citește : cauzal-raționale) unde motivările sînt de altă natură, caută continuitate și se oprește sperios în fața unor „hiaturi prăpăstioase". Mai pe scurt, pentru hermeneutica clasică romanul acesta *nu are un sens reperabil.* Nu este suficient să spunem, cum am fi tentați, că *Mara* se integrează unei formule romanești noi (deși la data cînd P. Constantinescu scria despre el, romanul se publicase de aproape 30 de ani). Noutatea lui nu este doar pur literară, ci și de ordin ontologic și epistemologic. La baza romanului stă o viziune *radical nouă* asupra omului. Personajul lui Slavici nu mai este un *caracter* în sensul personajelor lui Duiliu Zamfirescu bunăoară, pentru a lua drept exemplu un contemporan al scriitorului : personajul e relativizat în permanență de optica celorlalte personaje (cum a de-

monstrat Magdalena Popescu în studiul ei), el e și pentru el însuși o sumă de zone opace și transparente ; el nu se poate înțelege pe sine însuși, dar nu la modul literar retoric, ci realmente, mulțumindu-se, de aceea, cu motivații false (despre care vorbește iarăși, pe larg, aceeași cercetătoare). Problema care se pune, așadar, în mod acut este *problema insuficienței soluțiilor conștiinței.* Conștiința falsifică, *pentru că*-urile ei sînt îndoielnice și nu leagă logic faptele. Se cere atunci *cu necesitate* o nouă modalitate de cunoaștere (o nouă epistemologie), care să dea seama de noua stare de lucruri creată (de noua ontologie). Or, *ceea ce conștiința nu poate explica din alcătuirea sa este tocmai inconștientul,* restul, necunoscutul îndepărtat.

În *Mara,* construcția semnificațiilor are una din origini în inconștient. Numai acceptînd necondiționat existența lui putem citi cît de cît adecvat opera. *Inconștientul este aici fundament al semnificației :* iată de ce numesc *Mara roman al inconștientului.*

Esențial și derutant este că *Mara* nu are ca punct de plecare nici o teorie modernă ; mitul lui Oedip (a cărui prezență în roman a fost observată și de George Munteanu) nu este ilustrat în *Mara* (de pildă, ca în *Gumele* lui A. Robbe-Grillet), ci îi este *constitutiv,* situație generatoare de sensuri divergente : fiindcă, dacă mitul este constitutiv romanului, el trebuie interpretat, iar, dacă este interpretat, interpretarea nu poate spera să fie mai mult decît *o ipoteză,* care, verificată de text, rămîne mereu de verificat.

Deschid aici o paranteză. Spuneam la început că aprecierile lui G. Călinescu conțin o seamă de rezerve critice deghizate într-o formă care, pe alocuri, ar putea trece drept „binevoitoare". Semnificativ mi se pare un pasaj, acesta însă extrem de aspru, ale cărui resorturi adînci — mărturisesc — nu am reușit să le înțeleg.

Iată-l :

„Atîta vreme cît descrie latura automată a dragostei, Slavici e ascuțit și dramatic. Cînd însă năzuiește a da eroilor fineți sufletești de oraș, complicații

culturale, tonul apare cu desăvîrșire fals și didactic. Persida spune într-un cerc mai luminat asemenea prostii pedante :

(...și dă citatul cu pricina din *Mara*...)

«— Sunt tînără, frumoasă și deșteaptă : nu-mi mai lipsește decît inima ușoară ca să-mi iau avînt. Eu mă înspăimînt însă cînd mă gîndesc la mulțimea datoriilor pe care le iau asupra mea, cînd ies de aici, și sunt cuprinsă adeseori de simțămîntul că nu pot să le împlinesc pe toate» etc." (*Istoria...*, ed. a II-a, p. 513)

Citatul este într-adevăr grăitor. Dacă însă avem curiozitatea să deschidem romanul (la pag. 94 din vol. 7 de *Opere* din excelenta ediție D. Vatamaniuc-C. Mocanu) aflăm cu totul altceva. (Las la o parte afirmația, discutabilă, despre „latura automată a dragostei", aceea în care Slavici e „ascuțit și dramatic".) Mai întîi : despre care „cerc mai luminat" o fi fiind vorba ? Persida pronunță cuvintele adresîndu-se singurei persoane acolo prezente : pretendentul la mîna ei, Codreanu, care, evident, nu poate forma de unul singur „un cerc" și asupra căruia fata are de mult o superioritate netă, recunoscută de Codreanu (nu mai reproduc citatele, ele pot fi găsite cu ușurință), încît Persida *nu are nevoie* să se prezinte pe sine într-o lumină favorabilă, de vreme ce se bucura de ea dinainte. Să vedem acum ce e cu tonul „cu desăvîrșire fals și didactic" și cu „prostiile pedante". Așa, rupte de context, cuvintele Persidei justifică observațiile criticului. Dar în context ?

Codreanu a venit la mănăstire pentru a cere mîna Persidei, iar Persida simte *perfect* acest lucru. Dar cererea nu e deloc simplu de făcut. Codreanu întrevede posibilitatea refuzului și, de aceea, nu ar vrea să audă clar refuzul ofensator și nici nu ar vrea să oblige pe fată la un neplăcut răspuns direct, după cum nici ea nu ar vrea să i-l dea pe față, dar ține totuși să pună lucrurile la punct, pentru a nu-l mai încurca și de acum încolo, convinsă fiind că nu se va mărita niciodată cu el. Așa încît amîndoi caută prilejul unei lămuriri *indirecte*. Prilejul s-a ivit o dată cu argumentul (mincinos) al fetei, prin care

ea își justifica șederea prelungită la mănăstire : lipsa de „razăm" în lume.

La care

„Codreanu iar zîmbi.

— Dumneata n-ai decît să vrei pentru ca să-ți găsești razăm, zise el.

— Știu, întîmpină ea tot zîmbind cu ironie. Sunt tînără, frumoasă și deșteaptă : nu-mi lipsește decît inima ușoră pentru ca să-mi iau avînt. Eu mă înspăimînt însă cînd mă gîndesc la mulțimea datoriilor pe care le iau asupra mea cînd ies de aici, și sunt cuprinsă adeseori de simțămîntul că nu pot să le împlinesc pe toate."

Aparența de glumă, tonul ușor, vesel, vin să acopere de fapt tensiunea penibilă a conversației. Cel care a ales strategia (firească, de altfel) de mai sus a fost tocmai Codreanu. Iar Persida i *se acomodează*, fiindcă o găsește potrivită pentru a refuza mai puțin brutal. Nu întîmplător G. Călinescu nu a transcris întreaga replică a fetei, eliminînd tocmai cuvintele de început : „— Știu, întîmpină ea tot *zîmbind cu ironie*". Ele ar fi indicat cum nu se poate mai limpede registrul vorbirii și ar fi spulberat complet fundamentul observațiilor critice. „Sunt tînără, frumoasă și deșteaptă : nu-mi lipsește decît inima ușoară ca să-mi iau avînt", avem aici *traducerea* — ironică și voit deformată — a gîndurilor lui Codreanu. În realitate, nu asta vrusese să spună el, dar — din fericire pentru Persida — s-ar fi putut înțelege și așa. Prin urmare, Persida *mimează* un limbaj și un mod de gîndire, fără ca, o clipă măcar, să și le asume („întîmpină ea *tot zîmbind cu ironie*"). Discuția conduce, în continuare, spre refuzul la care de la început ne-am așteptat.

Nu cred că la mijloc poate fi vorba despre o interpretare eronată a criticului. Chiar pentru o lectură grăbită, presupunînd că e cazul, lucrurile sînt evidente. Întrebarea, irezolubilă, e de ce totuși a simțit G. Călinescu nevoia unei atitudini critice atît de aspre. Explicația, căci una tot trebuie să existe, ar arunca o lumină nu numai asupra rațiunilor sale personale, dar — poate — și asupra mobilurilor curentului critic mai general, de dinaintea sa, față de opera lui I. Slavici.

Din punctul de vedere al istoriei literare, romanul lui Slavici are o importanță *capitală :* în contextul unei proze bazate pe o *poetică a conștiinței,* pentru care totul e dat, explicabil, transformabil conform unor scopuri ; pentru care lucrurile au cauze și efecte imediate, clare, deductibile ; pentru care personajul există ca entitate definibilă și coerentă, egală cu sine în aceleași situații, sau variabilă, dar potrivit unor determinări precise, reflectate integral de conștiință — într-un astfel de context literar și epistemologic, Slavici scrie un roman cu totul neobișnuit, neobișnuit chiar și pentru epocile următoare : personajul său are conștiința scindată în ceea ce poate afișa semenilor săi și ceea ce ține ascuns doar pentru sine (aceasta deschide posibilitatea dialogului real între subiecți reali — alt merit cardinal al lui Slavici în proza noastră) ; mai mult, la spațiul ascuns al ființei sale, conștiința are doar un acces parțial ; efectele se văd, firește, dar cauzele s-au pierdut, iar cele care par să stea la îndemînă sînt simple subterfugii : conștiința înșală ; intențiile se multiplică încercînd să acopere o neînțelegere funciară, un teritoriu necunoscut, de unde vin mesaje bizare — acestea sînt datele pe care se bazează *romanul inconștientului.*

Mara deschide în literatura noastră un filon. Istoricul literar obișnuit cu apariția gradată în timp a fenomenelor pe care le urmărește ar fi însă deconcertat : romanul lui Slavici nu este — cum ar fi de așteptat — un punct de plecare conținînd germenii unei evoluții viitoare, el pare mai degrabă termenul final al unei serii istorice cu o lungă tradiție în urma sa care, acum, după nenumărate reluări și după ce lucrurile s-au așezat de mult, se împlinește firesc, după tipic. *Mara* descoperă și merge pînă la capătul „descoperirilor" sale, el este, raportat la propriile sale premise, încă de la scrierea sa, un roman *„bătrîn"*. Se înțelege că darul făcut de scriitor literaturii noastre a fost prea mare și prea neașteptat, în sensul deplin al cuvîntului, ca să fie bine primit. Mai mult : el nici măcar nu a fost zărit. Dar, pentru că textul concret, vrînd-nevrînd, exista, el a fost citit în fel și chip : ca roman citadin, ca roman al burgheziei (vezi Mara cu banii la ciorap), ca roman etnografic și eticist.

Etichetele s-au păstrat anacronic, deși critica și istoria literare românești (e drept, ultima foarte puțin) și-au modificat în ultimul timp instrumentele și, o dată cu ele — doar *parțial,* cum se probează — viziunea.

Slavici este creatorul romanului inconștientului la noi. Pînă la el, *în convențiile literare nu intrau relațiile parentale,* nu prezentau interes sau, dacă accidental apăreau, erau rezolvate tot convențional. Dacă Dinu Păturică se descotorosește cum știm de tatăl său, în schimb eroul romantic nu are deloc părinți ; l-ar stînjeni. E singur și liber... singur pe lume. Are însă obligatoriu iubită.

Slavici ignoră, *pentru prima oară la noi,* convențiile, și pătrunde într-un domeniu încă *nestructurat* literar. În realitatea cea mai familiară, cea mai intimă, în *realitatea-la-îndemîna-oricui,* el ne apare ca un *veritabil explorator.* Nimeni nu a mai trecut pe acolo, deși toată lumea, într-un fel sau altul, a trăit ceea ce el s-a gîndit — nu se știe cum, împins nu se știe din ce motive — să scrie. Realitatea aceasta însă nu e numai familiară, intimă, (aparent) disponibilă, dar și, psihologic vorbind, acoperită, greu „maniabilă", fiindcă nu se înțelege prea bine cum a luat naștere. Firescul ei ascunde, în fapt, multe lucruri „nefirești". A te apropia de ea, cum a făcut-o Slavici, presupune o bună doză de nonconformism. *Nonconformism !* S-ar părea însă că nu acesta e cuvîntul potrivit cînd vorbim despre Slavici. Altfel am fost obișnuiți să-l privim pe „conformistul", „moralizatorul" Slavici. Și, totuși, acesta e cuvîntul ! Slavici *a îndrăznit* să se apropie de zone fierbinți, periculoase, rușinoase, tabù. Și s-a apropiat ca și cînd în spatele său stătea o întreagă tradiție care să-i servească drept model, „scuză" și refugiu.

Fiindcă a găsit interes romanesc într-un astfel de spațiu, literar inform, el trebuie considerat drept inventatorul unui nou limbaj : limbajul poetic al psihologiei abisale. El a arătat cum se poate vorbi despre inexplicabil în domeniul psihologiei, și aceasta — uimitor ! — înainte ca literatura română să fi descoperit analiza psihologică măcar, cu mecanismele ei mult mai simple și cu obiectul ei mult mai ușor de contemplat.

Cît despre „stîngăciile“ stilistice ale lui Slavici, asupra cărora planează un consens critic, ele trebuie reconsiderate din perspectiva acelorași legi care guvernează universul interuman al personajului: să se observe extraordinara mobilitate a instanțelor enunțiative, întretăierea permanentă a vocilor, relativizarea mesajului în funcție de receptori etc. etc. ; să se mai observe apoi că repetițiile, atît de frecvente în opera sa, corespund unei retorici de mare subtilitate, ce desfășoară o puțin observată varietate de nuanțe ironice și de atitudini persuasive ; să se observe, în sfîrșit, că *Mara* este primul nostru roman ce folosește *integral* limba *vorbită*.

Aceeași poetică explică și „tara“ cealaltă a prozei sale — „latura eticistă“. *Presiunea codului moral joacă aici rolul Supraeului* (bogăția reacțiilor subiective este un efect direct al îngustării libertăților subiectului). Codul moral creează un spațiu existențial cu limite precise : transgresarea lor antrenează situația tragică, atît de caracteristică prozei lui Slavici. „Eticismul“ scriitorului este un factor de modernitate, iar nu de datare a operei. Hotărît, romanul românesc modern începe cu *Mara*, și nu — cum și azi se mai spune — cu *Ion*.

Într-o viitoare istorie literară a prozei românești, întemeiată pe baze noi, mai aproape de înțelegerea actuală a literarului, Slavici va trebui să ocupe locul pe care-l merită în proza noastră, analog celui ocupat în poezie de Eminescu și în teatru de Caragiale. Opera durabilă a lui Slavici (*Mara, Pădureanca, Moara cu noroc*, nuvelele așa-zis idilice) începe să-și întoarcă spre noi, abia azi, fața necunoscută.

*

Cititorul, azi, știe foarte bine că mărturisirile directe ale scriitorilor despre ei înșiși trebuie privite, ca orice mărturisire de altfel, cu multă circumspecție ; și nu se înșală. Nu, desigur, pentru că scriitorii ar fi mai înclinați decît semenii lor „să denatureze“ așa-zisul „adevăr“ al persoanei (simplă și grosolană prejudecată curentă !) ; dimpotrivă, dacă e cineva care *poate să spună ceva* despre sine, acela e tocmai scriitorul. Sîntem însă tot mai

puțin dispuși să admitem că „esența“ noastră individuală (ce paradox !) subzistă, indestructibilă și imobilă, în adîncul ființei noastre, și nu așteaptă decît actul recules, parantetic, al mărturisirii, spre a fi revelată. De cîtva timp încoace am descoperit că ființa noastră, altminteri inconsistentă, ia o formă abia la întîlnirea cu un semen.

Cu toate acestea, Rebreanu trebuie crezut cînd spune : „...pentru mine dezbaterile în jurul creației artistice au un interes primordial.“ (*Cum am scris Răscoala, în Amalgam*). Puțini prozatori români au urmărit cu atîta înfrigurată stăruință, ca el, cum se scrie un roman, cînd romanul nu se lasă cu nici un chip scris ; momentele ce pot fi abandonate fără regret și momentele, rare, ce se cer cu violență reținute — ca într-o adevărată vînătoare de himere ; complicata însuflețire a imaginarului numită inspirație („concentrarea atenției asupra unui anume lucru“ — *Amalgam*) ; elaborarea, la rece, a ansamblului ; originea misterioasă — imaginară și atît de reală — a ficțiunii... (Este aici, probabil, și motivul pentru care cel mai important exeget al său a fost atît de puternic atras de personalitatea lui L. Rebreanu... și unul, și celălalt chinuiți de lungi răstimpuri de sterilitate, urmate de altele, îmbelșugate, darnice, cu amîndouă mîinile darnice.)

Scriind, Rebreanu a avut mereu privirea întoarsă către condițiile care permit declanșarea actului de a scrie. Voința sa neobișnuită de a înțelege literarul și mecanismele lui psihologice, unită — inevitabil — cu teama paralizantă de a nu crea la întîmplare, necontrolat, sub presiunea forțelor subliminale, îl situează pe Rebreanu printre marii noștri cerebrali. În zadar se ferește el să o recunoască, în zadar ține să o sublinieze : „creatorul poate explica numai ceea ce face conștient ; partea cea mai importantă a creației însă se petrece în subconștientul lui și deci îi rămîne și lui însuși inexplicabilă“, de astă dată parcă nu ne mai vine să-l credem așa de ușor ! Rebreanu „știa ce face“, știa foarte bine, prea bine.

Personajele sale, toate aproape, din nuvele și din romane, sînt prizoniere ale unor stări febrile, tulburi, amestec de iluzii și de patimi devorante. Ar fi o mare greșeală să ni-l închipuim și pe autorul lor astfel. Cu

cît îi vin sub peniță mai des, cînd se confesează, cuvinte ca „subconștient", „pasiuni îndelung refulate", „instincte primare" etc., cu atît sîntem mai puțin dispuși să admitem, în ce-l privește, ipoteza creației inconștiente. Nu am dovezi despre Rebreanu cititor al lui Freud, știu însă că îi pronunță de cîteva ori numele și, semnificativ, că preia tacit cîteva dintre ideile sale importante, găsindu-le, probabil, întemeiate. Mai mult decît semnificativ : *esențial* găsesc altceva, că le-a încorporat în operă — aș îndrăzni să spun — în cunoștință de cauză. Bineînțeles că nu trebuie să ne așteptăm — și nici nu e necesar — ca Rebreanu să fi fost ceea ce se cheamă un expert într-ale psihanalizei : este suficient că a admis existența inconștientului, punct de plecare fără îndoială ultra-sumar, dar vrednic de luat în seamă, din moment ce scriitorul și-a conceput personajele plecînd de la ideea insuficienței conștiinței.

Să mai rămînem încă puțin la cerebralitatea sa. Avertizat asupra inconștientului — el îl numește „subconștient" —, judecînd după indiciile furnizate de nuvele și romane, Rebreanu pătrunde cu pasul ferm și cu o privire cercetător solară pe un teren al cărui magnetism se păstrează intact atîta timp cît nu e violat. Dar un inconștient conștient — aceasta e un non-sens ! Intens reflexiv, necruțător reflexiv, Rebreanu a deschis o poartă și apoi a vrut să descrie ce a văzut, ce i s-a părut că a văzut, ce a crezut că trebuie să vadă. Umbrele *s-au retras* însă o dată cu irupția luminii. De aceea, privitorului nu i-a mai rămas altceva de făcut decît să mimeze amintirea unei experiențe închipuite. Opera lui Rebreanu se bazează pe credința, implicită, în pan-prezența inconștientului : transindividual și metafizic, în *Adam și Eva*, imanent psihologic, în *Ciuleandra*, colectiv (național), în *Ion* și *Răscoala*, de origine pur libidinală, în *Jar* și, parțial, în *Gorila* — o prezență, așadar, într-adevăr invadatoare, imediat perceptibilă, dar, tocmai din această cauză, suspectă ; suspectă pentru că „inconștientul" operei este fructul unei conștiințe deplin edificate, conștiința autorului ! Iată ce trebuie să ne pună pe gînduri.

Aleg spre demonstrare capodopera (*Ion*), deși alte romane și mai ales nuvelele mi-ar fi servit poate mai bine. Încurajat de figura *drumului* care deschide și închide perfect simetric romanul, dar deja temperat de altă mărturisire : construcția i se înfățișa autorului încă de la început „ca o figură grafică : o tulpină se desparte în două ramuri viguroase care, la rîndul lor, își încolăcesc brațele din ce în ce mai fine, în toate părțile ; cele două ramuri se împreună apoi iarăși, închegînd tulpina regenerată cu sevă nouă" *(Amalgam)*, am început să caut armătura formală a textului, în speranța că voi găsi semne ale unui travaliu inconștient și care să mă facă să scap în sfîrșit de sentimentul, umilitor cînd e prea opresiv, că sînt veșnic *pe urmele* scriitorului. Dar în curînd mi-am dat seama că nu am la ce spera : simetriile au început să se înlănțuie oarecum previzibil, atît de perfecte și de sistematic plasate, încît nu puteau fi decît rezultatul unui efort integral lucid. Nu numai *drumul* încadrează textul romanului, cum s-a observat ; imediat dăm peste o altă ramă, la fel de rigid trasată : *hora*. În plus, la cea de-a doua horă, din final, se întîmplă *aceleași*, dar *aceleași*, lucruri ca la prima : aceiași lăutari cîntă aceeași învîrtită, țăranii se ceartă din nou între ei, toate capetele se întorc respectuos cînd vin „domnii" „să poarte de grijă poporului", același Macedon Cercetașu, și tot „trăznit rău", comandă militărește, Vasile Baciu este iarăși beat și obraznic, un flăcău, alt / același George, o invită pe „domnișoara" să joace cu dînsul — iar ea roșește, ca și cealaltă, rușinată și indignată de îndrăzneală —, și se oferă să-i aducă lui Zăgreanu, substitutul lui Titu, pe cea mai frumoasă fată, pentru a intra în horă cu țăranii. Apoi : cînd Titu o „cucerește" pe Roza Lang, tot atunci Ion o deflorează pe Ana ; cînd are loc nunta lui Ion — și aceasta s-a mai observat — atunci se mărită și Laura etc., etc. Cele două lumi, a țăranilor și a domnilor, își răspund *du tac au tac*, părînd că se imită.

Dar la ce bun toate acestea, dacă dăm peste vechile, cunoscutele concluzii : *Ion* lasă într-adevăr impresia de rotunzime, de repetare infinită, de „calendar sempitern" ! Și o lasă — constatare, ciudat, întristătoare — fiindcă Re-

breanu a vrut să o lase. Alte consecințe, în plan narativ, le-a enunțat N. Manolescu : obiectele, gesturile sau cuvintele protagoniștilor sînt privite dintr-o perspectivă „finalistă", „pierderea inocenței", „în cel mai neînsemnat amănunt s-a cuibărit necesitatea" *(Arca lui Noe)*. Într-un fel sau altul, toți cei care l-au comentat au ajuns la acest impas :suprafața („densă") a textului n-a oferit (și nu oferă), mereu impenetrabilă, șansa accederii „în interior". Ne putem întreba atunci fără nici un ocoliș : există oare un „interior", un dedesubt, sau ce se vede e tot ? Dacă un scriitor transferă cîte ceva din sine în mulțimea personajelor care-i populează imaginația, firește că ne așteptam cu atît mai mult ca transferul să fie încă mai substanțial în cazul unui scriitor, precum Rebreanu, care și-a văzut personajele împreună cu partea lor de penumbră. Lucrul nu se produce.

Noutatea pe care o aduce Rebreanu în tehnica povestirii este absolută în literatura noastră. Pînă la el, mijlocul cel mai folosit de apropiere a personajului, în afara dialogului, era (și a rămas, desigur) discursul indirect liber. Folosindu-l, naratorul „intră" *fără probleme* în intimitatea personajului. Să reținem totuși că discursul indirect liber „transcrie" o interioritate *vorbită*. Naratorul nu garantează, prin convenție, decît — eventual — că aceste *cuvinte*, acest *limbaj* s-au auzit (cum, nu contează !) în carapacea personajului. Exprimă ele un adevăr sau nu ? — întrebarea nu se mai pune. Dacă nu exprimă, înseamnă că personajul însuși se minte pe sine. Situația este frecventă la marele maestru al discursului indirect liber, Caragiale, e frecventă și la un alt prozator al oralității, Slavici. Discursul indirect liber deschide o cale de acces dincolo de aparențe, comportament, rostire exterioară, dar nu se angajează să dea seama, în totalitate, de mișcarea ascunsă a psihicului : ca orice limbaj, discursul indirect liber poate „minți", poate „ascunde", poate recupera frînturi incoerente sau simple iluzii. Dincolo de el se mai poate merge, așadar.

Pe Rebreanu însă nu-l interesează discursul indirect liber, fie pentru că îl maniază greoi, fie pentru că nu-l consideră important. Acolo unde orice alt romancier mo-

dern, în locul său, ar fi recurs la adecvare stilistică, mimînd exprimarea personajului, și pregătind astfel trecerea treptată spre ea, Rebreanu iată cum scrie (e vorba despre Ana) :

„În curînd însă și drăgălășeniile lui [ale lui Ion] i se părură un îndemn plin de durere, făcînd-o să-și zică *desperată* [sic !] : Baremi de ne-ar strînge Dumnezeu pe amîndoi deodată ! (...) Voința ei șovăia *în fața porții de aramă zăvorîtă cu mistere* [sic !], care *a înghițit atîtea milioane de vieți* [sic !], fără ca omul să fi izbutit a arunca dincolo măcar o privire *fugară* [sic !]. (...) I se păreau stranii [sic !] și totuși atît de adevărate vorbele moșului, încît îi era rușine că pînă azi de-abia l-a luat în seamă." *(s.m.)*

„Desperată", „poarta de aramă zăvorîtă cu mistere", „privire fugară" etc. — cuvintele acestea nu aparțin, cîtuși de puțin, Anei. Rebreanu cunoaște altă modalitate, proprie numai lui, de a-și denunța personajele. Modalitatea aceasta, repet : inconfundabil caracteristică prozei sale, pătrunde mult mai adînc (cît vom vedea) în psihologia personajului, sau, mai bine zis, semnalează o altă față a psihologiei lui. Ea reprezintă, deci, tocmai instrumentul de care scriitorul avea nevoie pentru a sonda adîncimile. Să o urmărim în acțiune. Ne aflăm într-un moment-limită, cînd Vasile Baciu merge la George, pe care îl presupunea vinovat de starea Anei, iar Ana așteaptă tot mai îngrozită izbucnirea tatălui, inexplicabil amînată :

„Două zile spălase și fiersese în tindă rufele murdare ; azi avea de gînd să le laie și să le limpezească în Gîrla-Popii care curge în dosul casei, la capătul grădinii. Se încălță cu opincile, își suflecă poalele și zadiile, și porni cu toporul subțioară să spargă gheața și să-și potrivească locul. În grădină zăpada rîdea, albă și sticlitoare, ca obrazul unei fecioare neprihănite. Anei parcă-i era milă s-o calce cu opincile-i greoaie și să strice pojghița de fulgi proaspeți care suspinau dureros sub pașii ei. Din cîteva lovituri de topor desfundă o gaură rotundă în gheața groasă de-o palmă și căptușită cu omăt.

Apa izbucni afară în bolbociri mînioase, ca și cînd s-ar fi căznit să se smulgă de sub apăsarea învelitoarei de gheață, înmuind și mînjind fără cruțare zăpada de prinprejur...“

Descrierea, aici, este aproape un pretext. Lucrurile sînt un simplu ecran pe care se proiectează *un scenariu fantasmatic*, pe care îl recunoaștem a fi al personajului. Gestul de a călca în picioare zăpada cu aparențe de fecioară, apoi spargerea gheții derulează de două ori același eveniment dureros, refulat și mereu reactualizat : macularea, noaptea de dragoste, păcatul. Nu putem ști prea bine de unde țîșnesc aceste imagini preluate de narator : din gîndul Anei sau de undeva de dincolo de el — simple umbre aproape informe ; fără îndoială, ele vin dintr-o zonă psihică de clar-obscur. Ana are o vagă percepție a simțămintelor încercate („...parcă-i era milă s-o calce cu opincile-i greoaie...“) ; încolo nu ni se mai oferă nici un indiciu asupra gradului de reflectare în conștiința ei a înțelesului subsecvent cuprins în cele două agresiuni contra purității zăpezii. În schimb, naratorul se vede că știe mai bine decît ea, știe tot : pentru el fantasmele sînt clare, proiecția are contururi îngroșate. Privirea sa coboară mai jos decît privirea personajului, pînă *în adînc*, mai corect spus : ea se deschide asupra lumii de acolo chiar. Locul din care se face descrierea peisajului, *locul narațiunii la Rebreanu este, frecvent, inconștientul personajului*. Rebreanu se poate lipsi de discursul indirect liber, fiindcă are la îndemînă un alt mijloc de intruziune : *viziunea din abis*. Nu viziunea abisală, ci viziunea din abis. Povestirea captează nu un limbaj (tehnica discursului indirect liber), ci jocul instabil al fantasmelor. Atmosfera romanului (și în general a prozei lui Rebreanu), apăsătoare, incomparabil mai sumbră decît ar fi putut s-o emane vreodată transcrierea într-adevăr neutră a întîmplărilor, provine din această insolită situare a naratorului : cu o treaptă mai jos decît se poate situa personajul însuși în profunzimea ființei sale.

În celebra scenă a sărutării pămîntului, pentru o clipă doar, perdeaua se dă la o parte, îngăduind eliberarea fantasmei, născute din instinctul — pînă acum reprimat — de putere :

„[Ion] își încrucișă brațele pe piept și-și linse buzele simțind neîncetat atingerea rece și dulceața amară a pămîntului. *Satul, în vale, departe, părea un cuib de păsări ascuns în văgăună de frica uliului.*“ *(s.m.)*

Ion, ca și întreaga operă în proză a lui Rebreanu, este împînzit de flash-uri precum cel semnalat mai sus cînd viziunea narativă alternează mișcarea „indiferentă“, prelungită, peste suprafețe, cu fulgerătoare treceri în partea personajului, într-un spațiu psihic obscur din care privirea urcă populată cu himere. Înainte de a se sinucide Ana văzu cuptorul „mai negru, cu gura-i mare, fără fund“, iar cîteva rînduri mai departe, ușa casei era și ea „deschisă“ și „neagră“. Obsesiile își caută, cum se întîmplă, suporturi în afară, sporindu-și forța de fascinație. Cînd se apropie momentul fatal, Ana

„Vru să mai facă un pas și deodată văzu limpede în dunga de lumină pe Dumitru cu briciul în mînă, tremurînd ca și cînd i-ar face semn. Speriată, se uită înapoi. Șireangul nu se mișca ; stătea drept, întins parcă de-o greutate mare. Cînd se gîndi de ce s-o fi întins, desluși în lat capul lui Avrum, cu un rînjet care o înfurie.“

Descrierea nu cunoaște — ca în toate cazurile de felul acestora, la Rebreanu — echivocul, deghizarea. Preferă să fie directă, brutală : lumea prinde instantaneu consistență, devine halucinant de concretă, de parcă nu ar fi vorba despre pure închipuiri“. La înmormîntarea Anei, lui Ion i se pare că „privirea socrului său era ca a unui șarpe uriaș ce-și amețește prada înainte de a o înghiți“. Forța imaginii nu vine din faptul că naratorul își permite și permite și cititorului scurte intruziuni în subsolurile conștiinței unui personaj sau a altuia, ci — subliniez — din versatilitatea focarului narativ, instalat pentru o clipă în intimitatea cea mai de nepătruns a personajului. Indiscreția este totală, probele aduse la suprafață sînt decisive : sînt probele *ultime*.

După ce, în prealabil, a instituit personajul ca realitate stratificată și, implicit, (măcar parțial) inviolabilă, ulterior narațiunea rebreniană îi ia înapoi tot ce i-a dat și, în marea ei lăcomie, își devorează creațiunea devas-

tînd-o în toate sensurile. Cînd în sfîrșit ți se pare că ai dat peste unul din acele generatoare îngropate în imaginarul profund al scriitorului, și care de acolo alimentează, neștiute, marile angrenaje ale creației, îți dai seama că, încă o dată, te-ai înșelat : Rebreanu o prevăzuse și pe asta. Edificat, el ar surîde negreșit dacă i-ai spune că personajele sale iubesc, doresc, decid, aleg, se răzgîndesc într-un fel care azi ni se pare cu totul firesc, dar care altădată a constituit un motiv de stupoare — actul uman, chiar cel mai simplu, nu emană direct, spontan, din ființa celui care-l duce la îndeplinire, ci trece obligatoriu prin vama indirectă a unui *model*. Or, cine altcineva este luat drept model dacă nu, întîi de toate, divinitățile primei copilării — părinții ?! Așa, pentru Ion modelul, fie în negativ, fie în pozitiv, îl reprezintă Zenobia și Glanetașu : Ion nu se va căsători din dragoste, fiindcă nu vrea să repete povestea bătrînilor, care la vremea lor s-au iubit, ajungînd săraci lipiți (=modelul, în negativ), în schimb repetă altă poveste (= alt model), aceea a lui Vasile Baciu, însurat cu o femeie urîtă, dar bogată. Prins în raza de gravitație a doi poli (două modele, două „glasuri"), Ion se îndreaptă spre unul (modelul „Vasile Baciu"), crezînd că lasă definitiv în urmă pe celălalt (modelul „Zenobia-Glanetașu") regăsit însă ulterior. Curios, psihanaliza a redescoperit și a repus în drepturi, cu alte argumente, ideea de fatalitate : revenim mereu asupra acelorași vechi urme, repetăm aceleași imemoriale gesturi, nu putem ocoli tocmai ceea ce ținem cu tot dinadins să ocolim, ceea ce nimeni nu a putut ocoli. Destinul lui Ion s-a complicat fiindcă Ion i s-a opus. *Vămile însă au trebuit trecute fără greș, mai devreme sau mai tîrziu.* Dar nu numai Ion acționează după model, ci și Ghighi cînd se mărită („Laura"), Titu, de atîtea ori giruetă în calea tuturor vînturilor, și, desigur, George, despre care se spune limpede într-un loc : „...ca să-i placă vreuna [vreo fată], trebuia mai întîi să vadă că place și altuia..." Limpede ! De o limpezime pe măsura marii lăcomii a unei povestiri ce ține morțiș să nu lase nimic pe dinafară, nimic fragmentar, nimic umbrit, nici măcar lucrurile ce aparțin de drept umbrei.

De ce vrea Ion pămînt ? Este singura enigmă într-adevăr fundamentală a romanului, singura căreia romancierul s-a abținut să-i dea *pe loc* dezlegarea el însuși. Deși a avut-o. Dar nu a mai avut și tăria de a păstra asupra ei pînă la capăt o tăcere fertilă. Așadar, de ce vrea Ion pămînt ? S-ar părea că a te întreba de ce vrea cineva ceva e o prostie : vrea, fiindcă vrea, și cu asta basta ! În fapt — Nietzsche a arătat-o primul, și după el mulți alții —, „*a vrea* este un act complex... ; în orice voință se găsesc înainte de orice o pluralitate de sentimente..." *(Dincolo de bine și rău)*. Din fericire, dar numai pe jumătate din fericire (șaradele, produse ale rațiunii, nu vor ști niciodată să tulbure spiritul — cel mult îl incită), Rebreanu construiește un mic labirint, încă din primele pagini ale romanului : Ion vrea pămînt, fiindcă doar avîndu-l „intră în rîndul oamenilor". Este prima capcană a conștiinței sale, asupra căreia, la fel ca și personajul, rămînem neavertizați. A doua capcană : Ion vrea pămînt, din dorința de a avea, pur și simplu. Argumente sînt. De la marea risipă de energie a flăcăului, spre a-și atinge țelul, și pînă la cruzimea de a lua *tot* pămîntul socrului. Totuși, Rebreanu sugerează că la mijloc nu se află (doar) patima averii : Ion, ne amintim, cheltuiește cu o ușurință suspectă banii adunați la nuntă. Îi dă cu indiferență pe la avocați, învățătorului, se gîndește ce să cumpere, „un juncan", un cal, pămînt. De bani Ion se desparte fără părere de rău. De pămînt însă nu.

În sfîrșit, după ce deschide cîteva false piste, care aparțin conștiinței, Rebreanu mai deschide una. Pe aceasta a împins-o însă în plan secund, a rupt-o de trunchiul romanului (povestea lui Ion), a dorit să o piardă în desișul altor întîmplări, dar nu s-a îndurat să nu o semnaleze totuși : expresie absolută a unui demiurg ce nu a uitat nici un colțișor din lumea pe care a creat-o — nu a uitat și ține să știe și alții că nu a uitat. Pista deschisă de Rebreanu conduce chiar în zona impulsurilor „primare" (?). Aflat la Lușca, o comună mai îndepărtată, rupt de ai săi și de Roza Lang, Titu asistă la o încăierare între țăranii români și sași pentru o bucată de pășune, rămasă primilor, mai tenaci. Acum înțelege Titu — și tre-

buie să înțelegem și noi — că Țăranul, Ion inclusiv, ascultă de o forță copleșitoare, care îl leagă organic de pămînt, principiu vital, condiție a durabilității naționale. Astfel privită, cruzimea lui Ion devine „scuzabilă" : cruzimea nu îi aparține lui, ci unui comandament transindividual, inconștient, același pentru toții Ionii de pretutindeni. Dacă s-a întîmplat cumva că ne-a scăpat această ultimă legătură, avem toate șansele să ne completăm lipsurile din neatenție și din neperspicacitate, citind ca temă pentru acasă *Lauda țăranului român,* spre deplina lămurire.

Opera lui Rebreanu este prea puțin rezultatul anonim al visului (fie și al „visului treaz"), cît acțiune asumată, „iscălită", a creației : construcție, interpretare, efort conștient. Rebreanu a inventat conștient în literatura noastră un limbaj (limbajul inconștientului) — și l-a epuizat. A inventat conștient un personaj (personajul posedat de inconștient), i-a conferit profunzime — și cu același gest i-a retras-o : a adus-o la suprafață, folosindu-se de tehnica „viziunii din abis". „Robustul" Rebreanu este un estet. În opera lui, nu forțele obscure (descrise de psihanaliză) lucrează asupra autorului, ci acesta asupra lor ; ele își pierd autonomia și devin *materie primă* pentru un travaliu pur literar, de construcție măsurată, răbdătoare, atent condusă. Rebreanu evită întîmplarea și spontaneitatea, cu alte cuvinte împiedică, sau încearcă din răsputeri să împiedice, infiltrarea *propriului* inconștient în lumea operei, a personajului : adică exact în lumea unde instaurează autocrația inconștientului. Falsă autocrație totuși, atîta timp cît deasupra ei veghează ochiul știutor al autorului. Slavici a fost stăpînit de lumea pe care a imaginat-o, și ea fondată pe mecanisme ale psihologiei abisale, Rebreanu a stăpînit-o. De la *Mara* la *Ion,* într-un răstimp de nici 30 de ani, romanul românesc a traversat complet o experiență, *și-a asumat-o* și i-a barat astfel drumul. De aici încolo, romanul nostru a fost împins să caute în alte direcții, spre alte resurse ale aceluiași spațiu, dacă a vrut să continue aventura — filonul romanesc al inconștientului.

Ce anume a putut trece de vigilenta cenzură a romancierului, aceasta ar cădea în sarcina altui proiect, cu siguranță pasionant, mai plin de riscuri și mai dificil, fiind obligat să urce împotriva curentului.

*

Hortensia Papadat-Bengescu reprezintă în literatura noastră un caz.

Opera sa a fost primită cu entuziasm de majoritatea criticilor importanți ai vremii. S-au rostit chiar, și nu s-a exagerat, cuvintele maxime : „...se poate vorbi de geniu", spunea cineva din cercul de admiratori ai scriitoarei, nu oricine, ci Anton Holban. Exceptînd, firește, inevitabilul hiat al anilor '50, atitudinea aceasta a rămas aproape neschimbată.

Consecvent, deși altfel, se arată și cititorul mediu, azi ca și ieri. Dincolo (sau dincoace) de *Concert din muzică de Bach* nu i se prea întîmplă să treacă. „Lectură dificilă" ! Aceasta e în general reputația scriitoarei : de „autor dificil". De ce ? Simptomul trebuie interpretat. Ce e *diferit* aici, ce împiedică accesul, ce îndepărtează ?

Hortensia Papadat-Bengescu ocupă, așadar, nu se știe pînă cînd, un loc totuși ingrat : al „scriitorului modern", de o modernitate ciudat de rebelă față de orice nouă tentativă de asimilare ; al clasicului — lipsit de atributul clasicității ; al „exoticului" etern, la el acasă ; în fine, al celui copleșit, dar oarecum *în secret,* de toate onorurile. Că stă în prima linie a prozei noastre aceasta se acceptă, oricît de pretențioase ar fi criteriile și restrictive clauzele, dar totodată opera ei nu pare să fi depășit condiția debutului strălucit, pus mereu în fața definitivei consacrări publice, mereu amînată de misterioase instanțe ale succesului. Să nu bagatelizăm cu ipocrizie fenomenul popularității, mai ales cînd e vorba despre roman ! Firește că există capodopere, de un estetism inflexibil și ascetic, sortite să fie gustate numai de rafinați,

dar, nici vorbă, nu pe acestea le evocă senzația de mișcare clocotitoare și de primejdioasă neliniște ce urcă din subteranele ciclului Hallipilor și ale *Logodnicului,* argumentele literare supreme — și valabile — ale scriitoarei.

„Analiza psihologică" a intrat de mult în rutina lecturii și nu mai supără pe nimeni ; nu mai supără, în mod deosebit, nici neglijențele stilistice — ele există, dar s-au mai văzut și la alții, și n-au tras hotărîtor în balanță ; doar în cazul (căci un caz e !) al Hortensiei Papadat-Bengescu, doar aici...

S-ar putea însă ca un dram de îndreptățire să aibă și cititorul mediu, și un dram de intuiție. În romanele acestea e ceva — chiar și azi cînd se poartă blazarea — care sperie și se îndură greu : acțiunea fabuloasă (prin masivitate și copleșitoare înrîurire) a unei forțe nevăzute numite *inconștient.*

Mă grăbesc să precizez că nu la posibilitatea *noastră* de a citi „psihanalitic" opera sau autorul „trădat" de ea mă gîndesc. De altfel, așa cum spune Ovid S. Crohmălniceanu într-un remarcabil eseu (*Hortensia Papadat-Bengescu la psihanalist* din vol. *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură),* aceasta, pe ici pe colo, firav, s-a și făcut : „Ideea de a pune opera Hortensiei Papadat-Bengescu în legătură cu psihanaliza le-a venit multora dintre admiratorii scriitoarei." Printre ei, Anton Holban, Mihail Sebastian, Tudor Vianu, Constantin Ciopraga. Aș mai adăuga și numele lui Șerban Cioculescu, deși nu știu dacă-l putem socoti chiar „un admirator" (vezi bizara cronică la *Logodnicul),* ceea ce, evident, e o chestiune minoră (dar nu la cronică mă refer, oricum importantă, ci la altceva). Pe acest drum, pe care se făcuseră cîțiva bieți pași, Ovid S. Crohmălniceanu a mers, firește, cel mai departe, fiind singurul care s-a ocupat sistematic, documentat și exclusiv de abordarea psihanalitică a textului, așa încît n-am greși prea mult atribuindu-i și meritul de întemeietor al cercetării. El a remarcat că „recursul la psihologia abisală" nu are caracter facultativ, ci *necesar,* fără să detecteze însă cauzele mai adînci care conduc la această puțin obișnuită constatare — a *necesității !* Eseul său are în vedere două lucruri : să interpreteze psihanalitic destinul cîtorva dintre personajele în-

semnate și să ofere date pentru o psihanaliză a autoarei. Întrebarea e cum de primul demers a fost posibil. Cum de a fost, mai ales, atît de *lesne* posibil ? Criticul sugerează — așa se explică aproape invariabil — că inconștientul personajului s-a născut din inconștientul scriitorului.

Cred însă că trebuie să riscăm aici o nouă ipoteză : începînd cel puțin cu *Fecioarele despletite* viziunea abisală asupra lumii personajului face parte din *proiectul* operei.

Ipoteza ridică o mulțime de probleme, unele dintre cele mai serioase. Iată-le expuse la întîmplare : posedăm oare dovezi suficiente în acest sens și de unde încolo putem vorbi despre dovezi *suficiente ? ;* nu cumva transformăm astfel opera într-o *ilustrare* a unei teze ? ; cum să măsori cît din proiect a trecut în operă și cît din operă a fost proiect ? ; ne mai „șade" apoi bine să pomenim despre *proiectele* scriitorului azi, cînd convingerea (sau prejudecata) a decretat că „totul" se reduce la actul scrierii și că la stînga și la dreapta lui e neantul ? ; discuția este în măsură să informeze în vreun fel despre *literatura* scriitoarei ?

Nu voi încerca să răspund pe loc întrebărilor, ar fi și imposibil, măcar fiindcă o parte din ele nici nu așteaptă răspuns. Celelalte însă au stat la baza rîndurilor care urmează. Am în vedere ciclul Hallipilor : *Fecioarele despletite* (1926), *Concert din muzică de Bach* (1927), *Drumul ascuns* (1932) și *Rădăcini* (1938).

Judecînd după ce ni se oferă direct, găsim *un îndemn* în nu foarte numeroasele referiri directe la inconștient, diseminate *în cuprinsul* celor patru romane, dar regulat prezente în fiecare. Cum unele au fost deja evocate, eu aș aminti doar un pasaj pe care nu l-am găsit încă reprodus în lucrările critice, deși — surprinzător, nu ? — el este subliniat chiar de autoare, parcă anume ca să ne atragă în mod special atenția : „...în tulburarea ei era stăpîn *inconștientul* cel atotștiutor..." (*Rădăcini,* p. 838, ediția Eugeniei Tudor-Anton și a Vivianei Șerbănescu). Dacă vedem aici un îndemn, atunci *o rezervă* (aparentă !) se cere să ne impună afirmația cuprinsă într-un interviu

(preluat parțial în aparatul de note al Eugeniei Tudor-Anton din vol. 4 de *Opere*) :

„mărturisesc că am pentru boală și bolnavi o dublă curiozitate : de infirmieră și de medic — ca să zicem așa — *căci nu citesc tratate medicale, cum nu citesc tratate de psihologie* — n-aș avea răbdare." *(s. m.)*

Autoarea „nu citea tratate medicale" și nici „tratate de psihologie" ! Se înțelege ! Nu despre ilustrarea conținutului lor în ficțiune poate fi vorba. Totuși *o curiozitate* „de infirmieră și de medic" (ghilimelele se află la locul lor, le semnalează acel „ca să zic așa" și explicația de mai apoi), o curiozitate pentru boală și bolnavi este franc recunoscută. Numai că, o spune iarăși Hortensia Papadat-Bengescu cîteva rînduri mai sus :

„Cred că în scrisul meu, boala apare, ca și viața, prin drepturi egale, deși nedorite. E rar lucru să privești de-aproape traiul oamenilor fără a întîlni boala, fie ca un accident, fie ca o dispoziție, fie ca o tară.

Boala e un compromis firesc dintre viață și moarte, lupta cu peripeții dintre cele două puteri egale, semnalizarea caducității. Mi-a venit sub condei nepremeditat, inerent și dacă, așa cum just observați, se întîlnesc mai des ca sub condeiul altor scriitori, mă întreb cum oare ceilalți n-o întîlnesc tot așa de des, sau dacă nu cumva ei o ocolesc voit ?"

Discuția se poartă *pe domeniul literaturii* și scriitoarea se apără în numele *realismului*, chiar dacă nu în numele acelui realism știut de noi toți. Privirea *se apropie* de „traiul oamenilor" și nu uită apoi ce a descoperit : „boala". „Scrisul" ei — admite ea — diferă de al altora, dar adevărul și perspectiva „de aproape" îl justifică. În două rînduri, Hortensia Papadat-Bengescu reușește următoarele : transformă obiecția într-un motiv de liniștită mîndrie, primește lovitura și o întoarce asupra altora, a celorlalți, *a tuturor*, oferă date pentru înțelegerea *unui nou realism*, al literaturii *ei*, singulara ei literatură.

Paralel cu Rebreanu, dar într-un fel *decisiv*, Hortensia Papadat-Bengescu face loc în romanul nostru psihologiei abisale. Primul o adusese pînă în zonele *narațiunii ;* cînd o împinge dincolo de ele și imaginează o poveste ce

s-ar fi vrut net abisală, cu personaj cu tot, ca în *Ciuleandra* de pildă, Rebreanu eșuează, un eșec — se înțelege — la marile altitudini ale creației. *La cea de-a doua, psihologia abisală pune în mișcare chiar universul personajului.* Urmările *literare* sînt dintre cele mai spectaculoase. Hortensia Papadat-Bengescu este obligată să inventeze o serie de forme compoziționale, *o retorică a personajului*, nemaiîntîlnită altundeva și valabilă numai aici. La temelia ei stă ideea simplă : conștiința personajului ascunde un arierplan tiranic și eficace, inconștientul, depozitarul faptelor insignifiante și al înțelesurilor ultime. Aparent nu e mult, dar plecînd de aici scriitoarea ridică o întreagă arhitectură ale cărei forme voi încerca să le aproximez în cele ce urmează.

De la *Fecioarele despletite* încolo, se instituie o regulă, nu foarte bătătoare la ochi, dar de îndată ce ai intuiția ei observi că nu prea are excepții : personajele apar și se mișcă *în grupuri*. Sînt personaje-perechi. Și încă o ciudățenie ! Perechile se desfac la un moment dat și se recompun altfel, ca și cum ar asculta de un comandament misterios.

Vrînd-nevrînd, Elena stă lîngă Mika-Lé. Cînd o îndepărtează, în preajma ei dau tîrcoale, neîndrăznind să se apropie, cei doi frați Hallipa. Pe Lică îl găsim un timp lîngă Maxențiu. Coca-Aimée urmează pe mama ei, apoi pe Lică. Aneta Pascu are pereche pe Mari, Nory pe sora ei Dia. Inventarul e cu totul superficial, suficient totuși ca să trezească interesul. Ce rațiune a putut-o determina pe scriitoare să creeze *grupuri de personaje ?*

„Întîmplarea" sau altceva le așază mereu împreună, dar unul dintre personaje îl îndepărtează, îl ține la distanță, îl „suprimă" pe celălalt. Cel dintîi deține toate atributele superiorității și are vocația purității. Elena, „exemplarul cel mai reușit" al familiei, calmă, inflexibilă, solară, descoperă că sora ei „de mîna stîngă", Mika-Lé, încercase să-i corupă logodnicul. Asistă demn și aprobator la îndepărtarea ei hotărîtă de Lenora. Mika-Lé va rămîne însă prin apropiere, ivindu-se și dispărînd fantomatic. Categorică devine Elena abia față de

cei doi frați gemeni, pe care îi repudiază fără drept de apel. Lică, vitalul, virilul, sănătosul, se vede pus lîngă lîncedul Maxențiu, dă bir cu fugiții, este adus înapoi de Ada, stă mai mult pe lîngă „grajduri" și pleacă în cele din urmă pentru a reveni, după moartea „prințului". Coca-Aimée se stabilește în palatul Barodin ca să fie alături de mama ei, dar după primele semne ale bolii Lenorei evadează zilnic și descrie febrilă cercuri tot mai largi în jurul locului de agonie și de descompunere fizică. Walter vede asemănarea și merge pînă acolo încît vorbește de un „dublu exemplar". Concomitent, fata se simte atrasă de unchiul ei, care o alungă după un timp. Aneta Pascu, nu prea iubitoare de apă, locuiește în mai multe rînduri în micul, dar curatul apartament al „moșicăi" Mari, care ar scăpa bucuroasă de „musafira" stăruitoare și tot mai neplăcută. Populara Nory împarte cu aristocratica Dia casa rămasă de la tatăl *lor*, dar tensiunea dintre ele crește și Dia pleacă în Elveția.

Deși atît de diferite, aceste personaje trebuie înțelese ca *unități*, funcționînd ca atare în cuprinsul romanelor. Ovid S. Crohmălniceanu, fără să extindă observația, a dezlegat simplu și exact misterul cuplului Elena-Mika-Lé :

> „Cuplul surorilor figurează un «eu» scindat, asupra căruia atît partea lui ideală, cît și cea inconștientă exercită niște presiuni puternice, contrare. Elena ar corespunde tocmai «instanței superioare», comandamentelor sociale și morale, «conștiinței», (...) Mika-Lé e, dimpotrivă, partea din «eu» care ține o legătură mai strînsă cu inconștientul, ascultă îndeosebi de «principiul plăcerii» și nu al «realității». Personajul reprezintă dorințele inavuabile, reprimate și ivite iar în conștiință sub o formă deghizată, vicleană."

Hortensia Papadat-Bengescu este dintre rarii noștri romancieri care au răbdare. Personajele ei se transformă lent. Uneori, ca în *Rădăcini* milimetric. Povestirea nu le bruschează evoluția. Procedînd astfel, scriitoarea riscă să ofere asupra personajului un film contemplat fotogramă cu fotogramă. Într-o primă fază, avem sub ochi — în primul rînd — sensul unei mișcări și nu o ființă dotată

cu profunzime, ci o suprafață, o pînză. *Realismul abisal* pare să fie trădat. Ceea ce totuși nu se întîmplă. Fiindcă, iată, scriitoarea introduce un artificiu narativ. Pînza transpune în plan dimensiunea cealaltă, ascunsă. Nu altfel, în pictură, procedaseră cubiștii. Se dovedește iarăși că artele se înrudesc și că revoluțiile lor formale se petrec oarecum în același sens.

Dacă adîncimea unui personaj nu poate fi sugerată de la început, atunci ființa lui adîncă este detașată și reprezentată alăturat într-un alt personaj. Întregul se păstrează intact.

Deocamdată să rămînem la Elena și Mika-Lé. Descrieri directe ale Elenei vom găsi puține. Mult mai puține decît poate am fi așteptat să ne fie date despre o figură centrală. Luminozitate a chipului, rigiditate, „profil grec perfect", calm statuar — acestea sînt sumarele ei atribute. În schimb, Mika-Lé suferă un tratament special. Ce rezultă e o monstruozitate : „făptură pădureață", „chip ciudat de faun", „cornițele răufăcătoare puteau apare din vîlvoiul sălbatec și creț ca al negrilor, al părului ei care sta drept în sus", „ochi galbeni", „ciudați prin fixitate", „cap de țînțar negru", „cu corp slăbănog de copil rahitic..., o lăcustă", „dinți lați pe maxila lată", „umeri pătrați, lemnoși", „ceva rudimentar", „aspectul unei păpuși de lemn de la țară..., dar, desigur, din altă țară..., din Egipt poate..., o păpușă felahină", „arătare ascunsă", „și un nume drăcesc", „paianjenul negru". Am transcris rîndurile de mai sus pentru că ele pot da o idee despre imaginea pe care și-a făcut-o Hortensia Papadat-Bengescu asupra inconștientului. Mika-Lé este metafora lui cea mai completă din ciclul Hallipilor. Sistematizînd puțin trăsăturile, obținem : sălbăticie, exotism păgîn, imobilitate, obscuritate, demonism. Personajele inferioare sau care doar trec prin zonele infernale vor avea ceva din aceste trăsături, vor fi desprinse parcă din trupul grotesc și înfricoșător al Mikăi-Lé.

Apariții teratomorfe, gemenii stau în imediata vecinătate a surorii lor, focarul negru de iradiație : „scunzi de tot, slăbănogi, cu urechi largi, transparente, cu frunți înguste și ochi mici, șireți, erau urîți, dar așa de îndatoritori și vorbăreți, că erai nevoit să-i primești de buni",

„vermuși subterani, se simțeau bine la întuneric". Neplăcerea întîlnirii cu ei vine însă din faptul că, sub aparența dublului, se ascunde o singură creatură :

> „...nu erau numai gemeni, erau chiar — caz mai rar — doi prunci aderenți, astfel conformați, că separarea lor fusese lesne de operat. Păstrase[ră] însă o comunitate de funcționare morală și chiar fizică. De-o asemănare perfectă, pronunțau cuvinte laolaltă, aveau gesturi simultane și idei similare. Uimitori atunci cînd erau la un loc, de-i întîlneai separat, gîndurile și reacțiile lor erau comune, chiar fără înțelegere. Sau te găseai în fața unei eprubete, în care circula același lichid toxic, sau țineai unul din cei doi poli ai unui aceluiași fir. Nory spunea că degeaba ocărăște pe cîte unul, unde îl vede, simte că jumătatea i-a scăpat, și lui Mini i se părea, cînd unul îi sta în față, că celălalt o pîndește dinapoi. Îi era frică de ei."

Deținem aici o cheie cu care putem pătrunde în zona misterioasă de unde emană impresia *generală,* de difuză dar persistentă halucinație din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu. *Dublul,* evident în cazul gemenilor, se întrezărește și unde apar personajele antinomice, atît de caracteristice ficțiunii scriitoarei. Acolada narativă s-ar putea numi *hendiadă (hen dia dyoïn ;* „un lucru exprimat prin două"). „Straneitatea dublului nu poate rezulta decît din aceea că el este o formațiune aparținînd etapelor primitive ale psihicului, cînd avea desigur un sens mult mai puțin ostil. Dublul s-a transformat într-o imagine înspăimîntătoare, așa cum zeii, după căderea religiei din care făceau parte, au devenit demoni", scrie Freud într-un eseu din 1919, *Straneitatea.*

Dacă în privința lui Maxențiu, a Lenorei sau a Anetei Pascu, mari bolnavi într-un univers de mari bolnavi, lucrurile sînt clare, ele se tulbură însă în cazul, mai complicat, al lui Nory. Dintre personajele să le zic simpatice, ea, „sălbatica", ființa publică și atît de obscură de la un punct încolo, asexuata și apoi atît de obsedată de propriul ei sex, tocmai ea, care a rîs de Mika-Lé, de Aneta Pascu, de gemeni, de oamenii „cu probleme", s-a văzut deodată aruncată între ei, adusă la nivelul lor,

frămîntată de aceleași caraghioase, pînă mai ieri, „probleme". Și aceasta numai pentru că s-a întîlnit cu „pandantul" ei, luminoasa Dia ! Datorită ei, Nory își aduce aminte de un trecut uitat, refulat, propria copilărie, se afundă în miezul teribilelor conflicte abisale și, tot datorită ei, cunoaște experiența ratată a erosului într-o sordidă escapadă cu un logodnic improvizat, fratele Anetei — Coti Pascu.

Să remarcăm că, aproape fără excepție, ne aflăm într-o lume de surori, frați, rude, alianțe dintre cele mai diverse. Prinde consistență astfel, în spatele celei mai dense și mai lipsite de speranță realități, pierdute parcă pentru totdeuna în „fiziologic" (cuvînt mult iubit de critica noastră interbelică), *o metafizică* a raporturilor și influențelor. Un mecanism misterios se ascunde dincolo de aceste povești ce se tot repetă, ce se știu repeta în esența lor la fel și totuși nesfîrșit de diferit. Dacă un spirit al sistematizărilor și-ar propune să se exerseze pe romanul epic al scriitoarei ar avea în prima clipă motive de fericire : mulțimea personajelor se lasă cu ușurință ordonată. Însă, de îndată ce intră mai adînc în materie, constată cu stupefacție că operația nu are sfîrșit, fiindcă oricînd e posibilă o nouă reordonare a materialului. Umanitatea scriitoarei permite — ca într-un joc diabolic, diabolic prin perfecțiune — să fie străbătută pe toate liniile ei de forță, cu *egală* îndreptățire. O ființă poliedrică unică, întrezărită în *fiecare* personaj, dă lumii sale un aer de nedefinită comunitate. Ca și cum ne-am învîrti în aceeași imensă și pestriță *familie,* în care figurile nu seamănă propriu-zis între ele, dar păstrează *un ce* trădînd prezența strămoșului ancestral.

Curios este cum se propagă răul pe ramurile arborelui genealogic. Lenora naște două fete ce trec drept superioare (agentul subteran lucrează însă perfid și asupra lor) : Elena și Coca-Aimée. În partea de jos, ca o replică inversă din aceeași mamă, sînt gemenii și Mika-Lé. Din boierul Baldovin se trag Dia și Nory, pozitivul și negativul filmului familiei. Prezentabilul, cuceritorul Coti Pascu are pandantul său inferior în disgrațioasa Aneta. Altă serie fac „doctorii" (Rim, Walter, Caro, buna Lina ; moșica Maria ar avea și ea un loc aici).

Același Pompiliu Constantinescu reproșa scriitoarei la apariția *Logodnicului* — capodoperă a spiritului modern în romanul nostru — „încremenirea în scheme". „Schemele" există, despre încremenire ar mai fi de discutat. Dar, tocmai fiindcă există niște „scheme", există și literatura, opera, arta și toate celelalte : creația însăși. Nu e necesar să redeschidem vechiul dosar al funcției formei. „Schemele" certifică „puținătatea" imaginației în profunzime, dar tot ele îngăduie luxuriança la terminalii — în modurile de manifestare...

Revenind, observăm că la un moment dat cuplurile de personaje se desfac. Hendiada se dizolvă și altă figură îi ia locul. Întrebarea e de ce se întîmplă aceasta. De regulă, ruptura se produce cînd personajele „solare" se tulbură, cînd în ordinea vieții lor își face loc primul semn al propriului lor inconștient adormit, de fapt doar la pîndă : cînd intervine *principiul plăcerii*. Mika-Lé dispare din cîmpul nostru vizual cînd Elena se lasă cuprinsă de sentimentul vinovat pentru Marcian. Prezența ei a devenit superfluă acum. Logica narativă acționează consecvent și cînd o inventează, și cînd o înlătură.

Cu cîteva dintre personajele sale importante autoarea pune un pariu perfid. Și, evident, îl cîștigă. Cu același truc : cu aceeași „figură retorică". Lupta se dă (aș spune : bineînțeles) în jurul ideii de inconștient. Așa cum o cere buna tradiție literară, personajele pure lasă prin felul lor de a fi să se creadă a nu-l avea. Întreaga lor atitudine o exprimă, cu o suspectă îndîrjire de a părea ireproșabile. Autoarea știe însă mai bine și ține să denunțe în fața noastră mistificarea. Adevărul e de partea ei, de partea inconștientului. Dacă privim mai atent, vedem că lupta se dă de fapt între noua concepție asupra omului și personajului, înțeleși ca ființe, reale sau imaginare, manevrate de inconștient, și concepția mai veche, prefreudiană, a psihicului redus la viața lui conștientă. Evoluția personajelor scriitoarei este în doi timpi : încep toate prin a fi pură exterioritate și sfîrșesc prin a deveni abisale. Răsturnarea conține o intenție polemică latentă.

Elena, Coca-Aimée, Dia, căci despre ele este vorba mai cu seamă, acoperă prin prezența lor mare parte din

ciclul romanesc. În esență, biografia lor se reduce la treptata supunere la imperativele inconștientului.

Par tustrele incoruptibile. Emblema acestei stări este *statuia*. Elena *se oferă* privirii, chiar și „în durere", „nemișcată, cu profilul ei grec perfect..." Coca-Aimée lasă impresia de „păpușă", de „statuetă", de „idol de porțelan". Fața Diei are „trăsături clasice", iar ținuta este „cam rigidă". Totuși, numai ea nu înșală întru totul și *de aceea* nici pedeapsa nu va fi atît de aspră ca la celelalte două. Ceva din figura ei trădează *senzualitatea* și e destul ca să fie iertată :

> „La severitatea ansamblului, a ținutei cam rigide, a glasului cam sever, a gestului puțin autoritar, nasul aducea un corectiv, o fantezie."

Acțiunea inconștientului se face simțită cînd rigiditatea statuară cedează. Formele se destind, personajul coboară în sine. O pînă acum neobișnuită somnolență îl stăpînește, iar el i se abandonează fără împotrivire. *Acum, exact acum, dispar și perechile*. Personajul „luminos" rămîne singur cu el însuși, se desprinde de dublul lui, fiindcă și-a cîștigat ceea ce părea că-i lipsește. *„Statuia se înmoaie"* — așa anunță noua figură. Îndrăgostită, Elena „dă impresia contagioasă a unei ființe cuprinse în semisomn de un vis plăcut", e „lîncedă", ca și cum „cineva se precipită în ea, undeva, în adînc".

În același fel și în aceleași condiții, se transformă și Dia : „acum își umaniza simțirea, cum, fără voie, făptura statuară se mlădia". Să reținem acel „își umaniza", care spune mult. Om, în viziunea scriitoarei, înseamnă *conștiință* ȘI *inconștient*. Conștiința *formează*, dă tărie, demnitate, stăpînire de sine, prestanță socială, într-un cuvînt : produce *normalitate*, dar cînd controlează întreaga suprafață a ființei sau pretinde cel puțin a o controla, transcende omenescul și întîlnește monstruosul existenței neînsuflețite — *nefirescul* încremenirii. Iar monstruosul, inconștientul restabilesc ordinea umană. Sursa normalului este aberația.

Să reținem însă că, dacă durează în felul acesta brutal, lucrarea inconștientului duce la nimicire. Este procesul căruia i se abandonează Lenora, după căsătoria cu doctorul Walter (*„toropirea* ei sporea mereu"). Persona-

jele ce se salvează își refac însă, altfel, „statuia" persoanei lor intime, redobîndesc controlul propriului lor trup. Pe ultima pagină a *Concertului din muzică de Bach,* stă scrisă chiar această promisiune : „Din adîncul ei [al Elenei] voința urca fermă, sigură de ea însăși".

O anumită orientare literară a scriitoarei reiese mai cu seamă din modul de manipulare a personajului. Marile ei personaje înaintează spre trecut, spre zona periculoasă a biografiei lor. Aici germenii bolii așteaptă doar prilejul creșterii. Viitorul își ia asupra-și chiar această sarcină — de a oferi prilejul.

Boala Lenorei avansează cînd Mika-Lé caută să-l seducă pe logodnicul surorii ei. Trebuie să ne întrebăm și noi de ce ? Ce anume în Lenora a fost deșteptat acum ? Știm că Mika-Lé este copilul unei foarte scurte legături extraconjugale. Înțelegem atunci că mama ei nu o iubește, dar efectele (isteria) ni se par totuși exagerate. Hortensia Papadat-Bengescu nu a greșit față de verosimil decît atunci cînd n-a inclus în roman un capitol publicat în „Cetatea literară" (nr.4, din 15 februarie 1926) cu titlul *Lenora*. Găsim acolo o întîmplare mai veche din viața eroinei. Ea mai fusesee o dată măritată, cu un ofițer care s-a sinucis. Lumea vorbea că bărbatul ar fi aflat că nevastă-sa se încurcase cu ordonanța. Urmează doliu mare, o adevărată cădere psihică și o „convalescență" îndelungată. Trecutul Lenorei ascunde o moarte violentă de care ea se face vinovată, *din infidelitate*. Infidelitatea se repetă și are din nou urmări foarte grave ce riscă să antreneze aceeași poveste. Fantoma trecutului reapare și lovește iarăși. Motiv ca vina să se redeștepte încă mai proaspătă. Pasiunea — pasiunea interzisă, nestăpînită — a făcut-o responsabilă de moartea soțului, tot ea a aruncat-o în brațele italianului, iar acum ecoul ei îndepărtat, Mika-Lé, împinge, a cîta oară ?, lucrurile pe un făgaș catastrofal. Trecutul nu poate fi uitat. Nu se lasă uitat. Trecutul este celălalt nume al inconștientului, *numele lui cel mai simplu*.

Pînă la *Rădăcini,* recuperarea trecutului (a inconștientului) se oprește la o anumită vîrstă — a tinereții. Atunci a greșit Lenora ; aceasta ar fi, simplificînd puțin, materia *Fecioarelor despletite*. În *Concert*... aflăm că Lina

a păcătuit la aceeași critică vîrstă (aventura cu Lică) și a născut pe Sia. Venirea fetei în casa mamei, după ani și ani, o așază deodată pe cea din urmă în fața unui trecut *materializat* clipă de clipă, întocmai cum Mika-Lé reprezintă materializarea vie a vinii Lenorei. *Drumul ascuns* cuprinde, printre altele, reîntoarcerea doctorului Walter la amintirea tinereții sale rușinoase unde stă ascunsă, ermetic ascunsă, dar de neînlăturat, imaginea uriașei Salema Efraim.

Rădăcini face pasul psihanalitic decisiv ; pătrundem într-un spațiu de tradiție ortodoxă. Nory își amintește de-a lungul a sute de pagini dureroasa copilărie timpurie pe care crezuse a o fi uitat. Termenii ne sînt binecunoscuți: bastardul, mama rea (Medeea), descoperirea sexului (absența penisului), imposibilitatea identificării cu imaginea mamei (de unde : complexul Dianei), complexul Electrei, romanul începuturilor — nimic nu lipsește. *Rădăcini* împinge pînă la capăt ceea ce *Fecioarele...*, *Concertul...* și *Drumul...* începuseră și duseseră pînă la jumătate. Conflictul psihanalitic atinge aici inima problemei, *copilăria,* Graalul ciclului, cu a cărui cucerire povestea ia sfîrșit : mai departe nu se poate merge. Primele trei romane forțează aceleași uși, străbat invers aceeași traiectorie, dar numai *Rădăcini*, romanul cu un titlu atît de grăitor, reușește performanța deplinei anamneze. Victoria personajului anunță însă înfrîngerea scriitoarei : filonul a fost epuizat.

Întoarcerea asupra trecutului, din care Hortensia Papadat-Bengescu face un principiu narativ, se echivalează, în profunzime, actului măturisirii de pe canapeaua psihanalitică. În retorica personajului, figura s-ar putea numi *regresiune*. Autoarea o folosea în deplină cunoștință de cauză. Dovadă, încă o dată, titlul : *Rădăcini,* metaforă a originii invizibile, de care personajul se leagă vital, a originii care îi alimentează și susține etajele superioare ale făpturii.

Metafora nu este însă o descoperire tîrzie. Scriitoarea o introdusese de la început (în *Fecioarele despletite),* ceea ce dovedește că încă de pe atunci proiectul operei era format (există o mulțime de argumente în acest sens). *Regresiunea,* întoarcerea voluntară spre rădăcini,

are efect curativ. Victoria (parțială) a Lenorei s-a produs o dată cu dezvăluirea misterului nașterii Mikăi-Lé :

> „Acum vindecarea Lenorei părea lui Mini ceva tot atît de firesc, cît de imposibilă îi părea mai deunăzi. Aceea ce o uimea era cîtă anevoință, cîtă trudă, cît zbucium pune o ființă ca să se poată rupe de *rădăcinile* pe care le-a prins, ca să poată libera existența ei din țarcul unde și-a îngrădit-o, ca să treacă de la un strat de viață la altul.“ *(s. m.)*

În același fel se eliberează și buna Lina.

Bucla descrisă de personaje instituie o enigmă și dezlegarea ei. Niciodată, în literatura noastră, trecutul persoanei n-a cîntărit mai greu. Atît de greu, încît prezentului nu i-au mai rămas decît preluarea și deformarea vechilor tipare. Iar tiparul trecutului, ispita și capcana lui cea mai teribilă, dar și cea mai *comună* în ciclul Hallipilor, este *incestul*.

Cine ar mai sta să socotească numărul tuturor incesturilor ? Mika-Lé și Maxențiu, logodnicul surorii mai mari ; Sia și Rim, soțul mamei ; Walter și Coca-Aimée, fiica fostei soții ; Coca-Aimée și Lică, unchiul ; Lică și Mika-Lé, din nou unchiul ; gemenii și Sia, nepoata. În *Logodnicul*, Costel și Ana, cumnata ; angrosistul Dragu și cele trei nepoate împreună cu mama lor. Puține au rămas la faza de tentativă. Între ele, grozăvia absolută : Aneta Pascu făcînd avansuri țicnite tatălui sub ochii stupefiați ai mamei. Proliferarea incestului indică amploarea acțiunii iradiante a unui ciudat atavism.

Retorica inventată de Hortensia Papadat-Bengescu operează în subteranele personajului breșa cea mai adîncă din cîte cunoaște literatura noastră și impune un tip aparte de personaj, definit mai puțin prin suprafața expusă, cît prin *volumul* bănuit dincolo de ea. Realismul abisal sugerează perspectiva unei existențe subterane în prelungirea imediatului. Naturalul pretinde o explicație de dincolo de pelicula naturalului. De ce Nory „feminista“ are apucături masculine ? De ce doctorul Walter și-a compus o mască atît de glacială ? De ce buna Lina se supune capriciilor lui Rim ? Nicidecum pentru că „așa sînt ei“ sau pentru că „așa i-a vrut autorul“ ! Persoana lor ascunde spații interzise, o profunzime pe care povestirea o împresoară și în cele din urmă și-o încorporează.

Deloc întîmplător, întîlnim la tot pasul palate, case, conace, subsoluri. Locuite, cumpărate, construite, abandonate, recîștigate. Totul se învîrte în jurul lor. Ele închipuie aici topica sufletului : „În clădirea ființei sunt multe etaje și subsoluri ale conștiinței“ (*Concert...*). Casele sugerează ceva din alcătuirea *intimă* a locatarilor. Gemenii au primit la facultate o odaie la *subsol*, ce emană o tulbure senzație de vrăjitorie, de necurat. Subsolul „avea comunicație liberă cu sălile suverane unde trona Rim“. Lăsînd la o parte ironia relatării, cum să nu recunoști în neobișnuita dispunere a încăperilor structura „aparatului psihic“, cu inconștientul avînd „comunicație liberă“ cu Supraeul („sălile suverane unde trona Rim“) ? Casa Rimilor vorbește și ea același criptic limbaj :

> „...cu arhitectura ei pompoasă, vopsită proaspăt, cu ipsosurile intacte, la colț de două strade, cu porțile de fier poleite din belșug, greoaie ca un mausoleu de lux, casa iadului aștepta, liniștită, în margine de trotuar, un fulger ce nu-i cădea asupra.“

Ca și umanitatea care le populează, imobilele se fac mesagerele tăcute ale unei alte realități, stăpîne peste lumea inventată de scriitoare.

Și, în sfîrșit, un ultim fragment din *Fecioarele desplletite*, de o claritate ce scutește de comentarii :

> „Apoi [Mini] se uimi de proporțiile uriașe ale sensibilității. Dacă cineva ar fi voit să le transforme în dimensiuni precise, ar fi clădit pentru fiecare ființă domuri colosale. Unde încăpea oare, în acel nedefinit al simțirei, mulțimea tuturor senzațiilor petrecute, care se puteau uneori reîntoarce cu impresia precisă de adineaori ?“

Traversarea labirintului sufletesc are momentele ei de experiență controlată.

Balzac se visa egalul lui Napoleon și al marilor savanți ai omenirii. *Comedia umană*, spune Marthe Robert, împlinește acest vis „infantil“. În consens cu noile vre-

muri și cu noii idoli, Hortensia Papadat-Bengescu visează aliceva :

„Citesc orice. Citesc pe oricine (...). Apoi, *fac descoperiri..., da, descoperiri științifice.* În *Fecioarele despletite* ai găsit explicații asupra ipotezei *«trupului sufletesc»*. Mai am și alte descoperiri : chimice, *medicale,* astronomice. Dar nu ți le mai spun... Știu că alții vor beneficia de pe urma lor !..." (Interviu luat de Felix Aderca și publicat în „Adevărul literar și artistic", 4 iulie 1926, p. 2) *(s. n.)*

Opera a întrecut ambițiile visătoarei.

*
* *

E momentul să ne oprim puțin și să aruncăm o privire retrospectivă.

Fapt evident, în literatura noastră romanul inconștientului s-a născut de două ori. Au fost mai întîi *Pădureanca* și *Mara,* opere în care vedem *originile lui inconștiente.* Au venit apoi Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu, scriitori *moderni,* apăruți ca niște *întemeietori.* Dacă problema genului s-ar fi pus acum cincizeci de ani, probabil că ar fi trecut drept creatorii lui în absolut, fără a avea nimeni sentimentul vreunei continuități. Ceea ce e firesc și deloc blamabil. Psihanaliza era *curentul zilei,* un fel de avangardism, dacă se poate spune, în epistemologie. Puțini o cunoșteau bine (ca și azi, de altminteri), mulți, dintre „tineri" mai cu seamă — *tineri* printre care se numărau și *ei* — „aveau idee" despre ea. Astfel, psihanaliza intra și în literatură. Opera lor era chiar poarta ce se deschidea *conștient* noii gîndiri : genul „se năștea" pentru a doua oară.

În această formă simplificată ceva rămîne totuși nelămurit. Ne vine ușor să hotărîm că, *fără voia lui,* Slavici a fost primul nostru romancier abisal, și cu asta să considerăm rezolvată problema. De fapt, lucrurile sînt mai complicate. Cum „fără voia" lui Slavici să se fi petrecut toate cîte s-au petrecut ? ! *Mara* nu este o poveste abisală precum, să zicem, *Robinson Crusoe* sau *Don Quijote* sau *Louis Lambert.* La Slavici conflictul psihanalitic se află *la suprafață,* nu putem face abstracție de el, nu poate fi considerat „revelație" a interpretării, ca în operele mai sus pomenite, deși interpretarea joacă totuși un rol activ. Natl, Huber, Bandi și ceilalți se zbat într-o lume frămîntată de pasiuni pe care omul veacului al XIX-lea și al tuturor veacurilor anterioare nu le-au recunoscut *ca umane,* nu le-au recunoscut pur și simplu. Pentru prima dată *infernul familial* pătrunde în literatura noastră, și altfel decît ne-am aștepta : voalat, timid, *„sublimat"*, ci, dimpotrivă, cu o brutalitate ce nu lasă loc îndoielii. Impulsul personajelor devine faptă, dorințele reprimate se împlinesc, Oedip își retrăiește punct cu punct tragedia, și-o asumă lucid — fără oracole și *quiproquo*-uri : *fără inocența oedipiană.* Într-una din direcțiile lui importante, romanul modern *ca roman al fiului revoltat împotriva tatălui* erupe în scrierea unui clasic *înainte* ca abisalul să fi primit, teoretic, un nume. Psihanaliza nu exista încă. Cum de-a ajuns Slavici la toate acestea rămîne inexplicabil. Faptul că el înfruntă conflictul psihic socotit fundamental, pe care literatura îl evita drapîndu-l în fel și chip, faptul că-l figurează *cu atîta limpezime,* într-o vreme încă lipsită de presimțirea lui, nu poate trece nici măcar ca un act de curaj. Poate, eventual, trece ca *un act inconștient.* Ca și cum într-o solemnă adunare s-ar spune deodată vorbe indecente. Cel ce ar face-o n-ar fi oare judecat drept inconștient de acea lume distinsă ? Care însă nu știe că peste nu mai mult de 20—30 de ani le va rosti ea însăși în gura mare, fără să roșească...

...Fiindcă, iată, peste 20—30 de ani se vor scrie tratate, teze de doctorat, se vor ține conferințe la Ateneu, vor avea loc congrese : se va vorbi despre. Cine răsfoiește azi revistele vremii (unele dintre ele) va înțelege amploarea pe care o luase fenomenul. Să nu uităm apoi traducerile franțuzești, negreșit cunoscute și la noi. Nu spun cunoscute de L. Rebreanu și de H. Papadat-Bengescu, deși nici această posibilitate nu mi se pare exclusă. *Curentul* însă fusese creat. „Scandaloasele" idei ale lui Freud au devenit repede *opinie comună.* Zîmbim și astăzi cînd sînt aduse în discuție dar *de fapt* ne-am obișnuit cu ele.

Nu vreau să sugerez că L. Rebreanu și H. Papadat-Bengescu ar fi *ilustrat* în operele lor tezele freudiene. Scriitorul are libertatea să folosească orice ca *materie primă*. Totul este să facă *literatură din ea*. Or, ceea ce m-a interesat a fost tocmai cum *s-a făcut* ea, modalitățile prelucrării literare, noua ei retorică.

Am lăsat, în general, la o parte ființa intimă a scriitorului, identificată de obicei cu ființa intimă a personajului, și nu pentru a menaja niște prejudecăți încă foarte înrădăcinate la noi. Am însă convingerea că transferul de subiectivitate de la unul la altul și că sublimarea, în jurul căreia s-a făcut atîta caz, oferă asupra actului creator o perspectivă nepermis de mult îngustată și, dacă ne gîndim bine, jignitoare. Admitem prea ușor că scriitorul — tocmai el ! — nu are despre *sine* nici o știre sau că are una total falsă. Admitem apoi prea ușor altă ipoteză (de origine psihanalitică !), larg răspîndită în acest secol printre scriitori, și nu întîmplător, anume că scriitorul își concepe opera într-o stare de somnolență învecinată cu visul.

Dacă abisalul, își face loc în opera celor doi scriitori, vinovat este *veacul*. H. Papadat-Bengescu o știe și o mărturisește : „Veacu spînzurase pe Ghighi... iar pe Aneta tot Veacu o scosese din minți.“ Există, adică, aberații psihice fiindcă s-a înrădăcinat credința în existența lor. Ar trebui atunci să ne întrebăm dacă nu cumva psihanaliza nu a descoperit nimic, ci a inventat o realitate devenită abia *pe urmă adevăr*, dacă nu cumva omul este în permanență propria lui invenție. Adevărurile de azi sînt ficțiunile de ieri.

Slavici, pe de-o parte, și L. Rebreanu—H. Papadat-Bengescu, pe de alta, au inaugurat două direcții paralele în proza noastră. *Direcția Slavici*, după ce a trecut prin vaduri cu apă mai puțină, a apucat „drumul ascuns“ ce străbate încă literatura noastră prin cel puțin două din momentele de vîrf : Marin Preda și Sorin Titel. *Direcția cealaltă* (Rebreanu—Papadat-Bengescu) răspunde în opera altui mare scriitor contemporan : N. Breban.

Paralel se dezvoltă formula mai veche a *romanului conștiinței*. Faza lui modernă începe cînd principiul poetic pătrunde în sfera personajului : cînd problemele conștiinței devin probleme ale personajului. Maestrul absolut al genului este, se înțelege, Camil Petrescu.

*
* *

„În realitate copilăria este locul de refugiu al problemelor insolubile.“

(Marin Preda)

Cîte ceva din șireteniile celeilalte rațiuni, ce din umbră ne modelează actele, tot am învățat, deși atît de puțin ! E aproape o certitudine că din puținul acesta face parte și legea — să o numim așa —, de al cărei înțeles simplu începem tot mai mult să ne pătrundem, anume că nu e posibil să îndepărtăm de noi *cu adevărat* nimic esențial, consubstanțial ființei noastre ; ce am îndepărtat se va întoarce asupra noastră, luîndu-ne de astă dată în deplina sa stăpînire, pe neștiute — ca orice amăgire : după un întreg montaj de substituții și disimulări.

Nu e aici altceva decît o pură evidență, pe care zilnic o verificăm. Se vede însă că potențialul acestei evidențe nu și-a epuizat încă puterea de a ne surprinde, de vreme ce, iată, ea ne-a surprins din nou întîlnind-o în opera lui Marin Preda.

În *Imposibila întoarcere*, scriitorul face o mărturisire, cunoscută de acum de toată lumea, adesea citată, totuși rareori pînă la capăt. De aceea, o voi reaminti în întregime :

„În fond, abjecția sau sublimul nu sînt suficiente prin ele însele ca să pună în mișcare imaginația și inspirația unui scriitor. Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a ferme-

cat nu numai copilăria, ci și maturitatea : eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil și profund pentru toată viața, și de aceea cruzimea, cît și josnicia, omorurile și spînzurările întîlnite des la Rebreanu și Sadoveanu, și existente de altfel și în viața țăranilor, nu și-au găsit loc și în lumea mea scăldată în lumina eternă a zilei de vară. În realitate, în amintire, îmi zac fapte de violență fără măsură și chipuri întunecoase, infernale, dar pînă acum nu le-am găsit un sens... Poate nici nu-l au ! ?"

Mărturisirea de mai sus conține cîteva capcane — nu aș îndrăzni să le numesc involuntare — „menite" să ne abată atenția de la ceea ce trebuie să înțelegem din sensul profund al frazelor. Cea dintîi capcană este tocmai frumusețea expresiei. Cuvintele parcă sînt scrise cu unicul scop să ne rămînă întipărite definitiv în memorie numai datorită frumuseții lor intrinseci. Așa încît citim și reținem euforizați : „scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă...", sau superba autodefinire a *Morometilor* „lumea scăldată în lumina eternă a zilei de vară" etc. Altă capcană este invitația tacită de a recepta pasajul în mod fărîmițat, așa cum aparent el ne-a și fost oferit spre lectură. Ca și cînd, distrat, scriitorul ar fi sărit de la una la alta, fără preocuparea expresă de a-și înlănțui coerent discursul. În fine, tot capcană este — ca de atîtea ori — și linearitatea inevitabilă a oricărui text ; îndemnîndu-ne cu obișnuitul „mai departe", ea șterge tocmai ce ar putea deveni revelatoriu.

Să refacem altfel acest fragment. Începutul și sfîrșitul lui spun clar că aici problema fundamentală este *abjecția*. De două ori Marin Preda se leapădă de ea : cînd îi contestă rolul de a pune în mișcare prin ea însăși „imaginația și inspirația unui scriitor" și cînd declară a o fi îndepărtat din lumea sa „scăldată în lumina eternă a zilei de vară", *deși*, să reținem aceasta cu orice preț, deși amintirea îi e populată cu „fapte de violență fără măsură și chipuri întunecoase, infernale", care, pe deasupra, sînt — nu, mai degrabă *par* — lipsite de „un sens". De unde s-au ivit și unde zac aceste fapte și aceste chipuri dacă nu din și în *lumea însăși a abjecției* ? De

întîlnirea cu ea a trebuit ferită lumea cealaltă, a romanului, născută sub o altă zodie : a luminii eterne. Ea e lumea Tatălui. Atributul lui esențial este lumina. Figura lui tutelează zona înaltă a spiritului. Înțelegem atunci ușor că pe axa abjecției și sublimului, el, tatăl, e de găsit la polul de sus, al luminii și seninătății. *Admirația pentru el* — spune Marin Preda aproape criptic — *a împiedicat pătrunderea întunericului* („Acest sentiment a rămas stabil și profund pentru toată viața, și *de aceea* cruzimea, cît și josnicia..." etc. — s. m.). Semnificativ mi se pare și faptul că la distanță de un rînd doar scriitorul „uită" (lapsus plin de tîlc) că a respins drept origine a actului creator, alături de *abjecție, sublimul*. Or, vorbind despre „eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, [și care] a fost tatăl meu", absorbit de imaginea ce prinde brusc contur și se încarcă de grandoare, indirect, Marin Preda *afirmă* — de fapt — ce negase la început : anume că totuși sublimul i-a pus „în mișcare imaginația și inspirația". Așa încît nu ne mai mirăm că, peste alte două rînduri, ni se spune că pe dinafara operei au rămas, „în realitate", numai „faptele de violență fără măsură și chipurile întunecoase, infernale". Dar au rămas oare cu adevărat *pe dinafară* ?

Așadar, întunericul este infernul, izvor al spaimei, al lipsei de sens : abjecția („chipuri *întunecoase, infernale*,... nu le-am găsit un sens..." — *s. n.*). Ar mai fi de văzut dacă tărîmul repudiat are și el cumva, simetric, o figură tutelară. Pentru aceasta să ne apropiem de operă.

Oriunde există „conflict interior", orice pagină am lua, de la *Morometii* la *Cel mai iubit dintre pămînteni*, peste tot apare cu pregnanță, obsesiv, lupta eroilor *masculini* de a-și păstra sau de a-și recîștiga *seninătatea*. Ea e libertatea lor, garanția că se află deasupra condițiilor, deasupra situațiilor. Lumina îi însoțește pretutindeni, fie ca un imens privilegiu pe care și l-au cîștigat, fie ca o mortifiantă absență, cea mai gravă din cîte există, măcinînd la însăși temelia ființei. Cum este vorba despre lucruri îndeobște cunoscute, renunț să le mai prelungesc aici prin comentarea unor pasaje, atît de frecvente, din romane, întrucît ele stau la îndemîna oricui.

Finalul *Morometilor* poate aduce însă cîteva date noi. Tatăl a murit de un an și Niculae, departe de casa părintească, in singurătate, deși în camera alăturată se află Marioara, se gîndește la el.

„Ce *întuneric* e sub pleoape... Nu știu cînd s-a întîmplat, dar *de mult nu se mai face lumină* sub pleoapele mele și nu mai trece nimeni pe drum să mă uit ca altădată și să adorm *senin*“ *(s. m.)*.

Zeitatea luminii a dispărut și, o dată cu ea, a dispărut și lumina.

„Un an de zile nu m-am gîndit la tine după ce te-ai dus, crezînd că e mult mai bine ce fac împotriva uitării, *fără să-mi dau seama că întunericul năvălește tot mai negru în serile mele, peste mine...*“ *(s. m.)*

Întunericul — adică tocmai elementul spaimei, al forțelor obscure îndepărtate din roman — riscă să revină acum, la încheierea cărții, năruind un întreg imperiu : imperiul solar al tatălui. Poate că la rădăcina lui, nebănuit, întunericul a săpat dintotdeauna și acum el n-a făcut decît să-și desăvîrșească opera distructivă, lovind în tată prin fiu. Salvarea, dacă există vreuna, nu poate veni decît tot dinspre tată. De aceea, întocmai ca o divinitate, el trebuie conjurat : „Tată, șopti [Niculae], eu nu te-am părăsit niciodată, știi bine...“ Venirea tatălui este aducătoare de lumină, o adevărată epifanie însoțită de o imensă aură (de remarcat că, semnificativ, cuvintele despre lumina zilei de vară se repetă aproape identic) :

„În acea clipă Niculae văzu cum stratul gros de întuneric... se dă la o parte dinaintea ochilor lui asemenea unei uși și *în lumina veșnicei zile de vară* care scălda bătătura și salcîmii de acasă apăru chiar tatăl său din grădină...“ *(s. m.)*

Și, pentru ca drumul fiului spre imaginea profundă a tatălui să fie complet, pentru ca aventura elementelor sufletești să se împlinească pînă la capăt, într-un fel definitiv și revelatoriu, binecunoscuta substituție simbolică *soare-tată* (despre care vorbesc științe mai vechi, chiar

foarte vechi, și mai noi ; vezi mai ales C. G. Jung, *Metamorfozele și simbolurile Libidoului)* are loc :

„...pentru întîia oară ieșisem așa de departe și stam cu fața în sus și soarele ardea roșu prin mușamaua neagră a pălăriei și ce pustiu era în vîrful dealului, parcă pieriseră oamenii de pe pămînt și rămăsesem numai eu... Am dat pălăria la o parte *și m-am uitat la soare* să-l văd cu ochii deschiși, eram numai noi doi, și i-am văzut miezul de foc alb...“ *(s. m.)*

Îndrăzneala fiului nu mai are limite. Cunoașterea lui se vrea totală, despuind cu privirea cel mai tulburător dintre mistere, cel al luminii. Ce află el dincolo de lumină — în miezul ei „de foc alb“ ?

„...și i-am văzut miezul de foc alb și *am închis pe urmă ochii fiindcă se făcea întuneric în jur și atunci am simțit o palmă* care îmi mîngîia tigva tunsă și urechile... pe unde venise ? Niculae mamă, ce faci tu aici singur ?“ *(s. m.)*

Era Mama. În miezul luminii se afla întunericul. În centrul însuși al imaginii tatălui, fiul își regăsește mama.

Cum era de așteptat, totul nu a fost decît un vis. Tocmai de aceea, el trebuie crezut. Așa cum trebuie crezută orice ficțiune.

Cu mama se întîmplă însă lucruri neliniștitoare. „Cu zece ani în urmă născuse un copil mort care îi băgase spaima în suflet. Avusese visuri rele. Se auzea noaptea strigată în somn, înghesuită de porci cu rîturi mari *în colțuri întunecate*, sau locuind împreună cu țigani care îi spuneau *lucruri murdare*.“ *(s. m.)*. Viața ei este dublă („Mama avea două vieți“), una diurnă, alta nocturnă. Or, nimic nu e mai de temut decît scindarea ființei umane, o spune Victor Petrini, personajul celuilalt mare roman, al *romanului fiului fără tată* (chiar dacă, obiectiv, el există). Puterea Catrinei de a-și urî bărbatul întrece cu mult frica de a nu se supune îndemnurilor Scripturii. Noaptea, chinurile ei sînt atît de mari, aparițiile atît de terifiante, întunericul atît de copleșitor, încît lumina zilei și a bisericii nu-i ajung pentru a le învinge cu adevărat : „Duminicile arăta ea cel mai bine, îi străluceau ochii cînd se întorcea de la biserică și ade-

sea strălucirea aceasta ținea și a doua și a treia zi. A patra, a cincea și a șasea zi *se întuneca iar...“ (s. m.)*. Este o strălucire de împrumut, șubredă, o lumină *reflectată*, și nu o emanație interioară. Mama îndură o condamnare de care nimeni nu o poate ușura și pe care ea nu știe sau nu poate să o accepte resemnată. Revolta ei iradiază întunecat împrejur, îndreptată aproape constant asupra bărbatului și din cînd în cînd și asupra copiilor. Prin suferința mamei, *ce a fost îndepărtat din roman se întoarce subteran*, minînd, dar poate și susținînd miracolul luminii. Victoria spiritului asupra instinctului nu e niciodată definitivă : răul, și aici stă forța sa teribilă, vine din interior să atace temeliile. Puternicele cetăți solare ale Tatălui au fost clădite pe un teren ostil, sub care zace, repudiată și răzvrătită, o întreagă lume de umbre, lumea Mamei, a Femeii.

Dar cealaltă Mamă, din *Cel mai iubit dintre pămînteni ?* Cu ea lucrurile par să stea altfel. Iertătoare și pură, mergînd, excesiv, pînă la a-și îndepărta bărbatul din patul conjugal ; altfel, blajină și răbdătoare — o figură amintind de chipul unei madone. În jurul mamei, lucrurile se îmblînzesc, hipnotizate de mișcările ei ireale, nesfîrșit de lente. E semnul cel mai sigur că sfințenia mamei pornește natural din ființa ei :

> „Toată copilăria am băut cafea cu lapte dintr-o frumoasă ceașcă de porțelan, cu flori roșii și albastre. Mișcările mîinilor mamei, cînd mi-o punea înainte, erau atît de încetinite și îmi sugerau atît de curios sentimentul că această ceașcă nu e un simplu obiect care poate fi schimbat, încît fără să știu de ce (fiindcă mama nu-mi spunea nimic) impulsurile mele de copil se armonizau și-mi beam cafeaua aplecat cu grijă asupra mesei. Nu obiectul mi se părea de preț, ci sufletul mamei împrăștiat în lucruri.“

Ceva trezește totuși suspiciunea fiului, cînd va mai crește : grija mamei de a nu păcătui, obsesia curățeniei. „...Îmi dau seama cu adevărat că în sufletul ei cuvîntul păcat înseamnă tot ce era impur, murdar, *abject...“ (s. m.)*. Însă mama nu știa ce știe fiul și ce, în mod bizar, autorul el însuși pare să fi uitat, anume că orice exces declanșează jocul periculos al opozițiilor, mecanismul irepresibil și complicat al dialecticii sufletești. „...Cuvîntul păcat însemna tot ce era impur, murdar, abject, fără să fi bănuit vreodată că putem săvîrși ceva abject rămînînd curați, dacă, bineînțeles, curați sîntem și, dimpotrivă, putem fi puri în faptele noastre și murdari în noi înșine.“ Ar trebui să înțelegem atunci, că Victor Petrini, că nu există scăpare, că, ocolind abjecția, ne predăm altfel în puterea ei ? Poate că da. Între cele două posibilități : a fi curat și a provoca abjecția sau a fi abject și a părea curat, mama este prizoniera celei dintîi.

> „Mișcarea sufletului ei, față de acest amestec dintre bine și rău, pe care nu-l ghicea că poate coexista într-un om, avea ceva spectaculos, aș zice fatal, cum a fost hotărîrea ei, a cărei cauză n-am descifrat-o și n-o înțeleg bine nici acum, de a înceta, încă tînără, să-și mai primească bărbatul în pat.“

Salvîndu-se pe sine, mama și-a condamnat bărbatul și fiul, învrăjbindu-i și angajîndu-i pe altă spirală a destinului lor. Dar salvare se mai poate numi hotărîrea mamei, care pentru niște motivații obscure, o veche și ascunsă gelozie, și-a transformat viața într-o continuă luptă cu sine, o asceză de al cărei chin n-a vrut să știe ? O luptă din care a fost pedepsită să nu iasă pînă la capăt învingătoare, deși o învingătoare oricum ea nu s-ar fi putut numi, pierzînd totul și pierzîndu-i pe toți. Agonia sa a spart zăgazurile firave ale iubirii și purității și a deschis drum unei violențe nemaiauzite, înnegrind imaginea pe care atîta s-a străduit să o compună despre sine ; înspăimîntat, bărbatul fuge de acasă și, după puțin timp, îl urmează și fiul.

Mai e un drum, mai e o posibilitate pentru omul pus în fața abjecției : „putem fi puri în faptele noastre și murdari în noi înșine“. Să părem, cu alte cuvinte, într-un fel și să fim, de fapt, altfel. Victor Petrini a străbătut de trei ori acest drum străin și n-a înțeles decît tîrziu primejdiile lui „fatale“ : Căprioara, Matilda și Suzy, fiecare cu secretul ei, cu gîndurile ei ținute sub tăcere și eliberate cînd nu mai era nimic de făcut. Vina, agresivitatea și ura, iarăși vina, apoi slăbiciunea înșelătoare, inconștiența, luciditatea demonică sînt lăsate să

dospească, să atingă, pe neștiute, pragul de sus al intensității pentru a lovi *la timp* cu întreaga lor forță. Neprevenit, Petrini n-a știut să le vadă, dar nici ele, aceste irupții informe, nu s-au lăsat bănuite. Fiind *ascunsul* însuși, *ascunsul-fără-semn,* care nu cunoaște manifestarea blîndă și progresivă a expresiei, ele nu pot intra în spațiul vindecător, anihilant, al dialogului și nu au nimic de-a face cu partea lui de clar-obscur : sînt boli ale individului fără semeni — abjecția în ce are ea mai perfid, mai insondabil și mai eficace. Între ceea ce ține ascuns, de exemplu, Moromete, atunci cînd vorbește, și ce ascunde chipul — uneori atît de amăgitor de frumos sau de nevinovat, atît de neprevenitor în inocenta sa frumusețe — al abjecției, sub orice nume s-ar ascunde ea, aproape nu există comparație. Este diferența dintre ce se află permanent pe punctul să ia ființă, păstrîndu-se în spațiul securizant al subînțelesului, mijlocind întîlnirea interiorului cu exteriorul, jocul lor seducător, cathartic — și ce nu se poate arăta decît violent, aparent nemotivat, fiindcă nu cunoaște figură spre a lua ființă, fiind chiar forța care des-figurează, care des-ființează.

Pentru destinul fiului, „pierderea" tatălui, ruperea de el au consecințe incalculabile. „...Dacă dragoste nu e, nimic nu e !..." Cum să fie, cînd Tatăl, amantul și soțul suprem, mijlocitorul imaginar, a fost de două ori îndepărtat : de către mamă și de către fiu ? Vanitatea fiului, a lui Victor Petrini, este de a descoperi singur iubirea, în absența Modelului, a modelelor. Nu a descoperit de aceea decît ce știa de mult : o scurtă poveste — ca aceea a părinților —, curmată brusc, acolo unde el a căutat iubirea eternă.

...Dar poate e mai bine să opresc aici analiza și concluziile ei. Ele ar duce mai departe decît aș vrea să ajung.

A vorbi despre purgatoriul lui Victor Petrini înseamnă a deschide dosarul voluminos al abjecției umane sub toate formele ei : în cuplul conjugal, în cuplu în general, în existența socială, spațiu detestabil al puterii. Scrierea romanului, etalarea pe larg și „cu plăcere vizibilă" a „barbariei concretului" (abjecția ca atare) în-

deplinește, ca orice intimă confesiune, un rol eliberator („altfel m-aș fi chinuit îndelung"). Din axa abjecției și a sublimului, extrem de întinsă, *Morometii* vrea să acopere partea superioară, *Cel mai iubit dintre pămînteni* partea inferioară. De aceea, în absolut, cele două romane-pivot își răspund încă o dată, ca un diptic *al unei realități globale,* ce se cere cuprinsă cu o singură privire spre a fi cît mai potrivit înțeleasă ; iar legătura dintre ele o face, printre altele, tocmai situarea psihică profundă a personajului față de polii săi intimi, proiecțiile imaginare durabile : Tatăl și Mama.

Dipticul acesta are „secretul" lui, fiindcă pe alocuri el pare a-și oglindi fețele : înnegrind strălucirea luminii într-o parte prin cealaltă, ușurînd, în partea opusă, experiența întunericului, cu o scurtă înseninare, cu o promisiune.

Spre deosebire de *Mara,* romanele lui Marin Preda par să spună că linia bună în biografia eroului este linia paternă. Nefericirea, marea fisură în ordinea lumii, rana de nevindecat intervin atunci cînd fiul — Niculae, Victor Petrini — ajunge să se rupă de Tată. Iar fiul ajunge să se rupă de Tată mereu. O pornire obscură îl împinge să facă altceva decît *vrea,* altceva decît *poate mărturisi.* „Există în subtextul narativ al lui Marin Preda o surdă, nemărturisită explicit răzvrătire împotriva Tatălui ; un repros neresorbit, al abandonului, care determină dorința și totodată spaima eliminării părintelui", observă Mircea Zaciu. La urmă de tot nu au rămas decît admirația supusă, beatificarea și hohotul de plîns (pocăit ?) al lui Niculae, cel de *după* moartea lui Moromete. Dar la început ? La început a fost invers : o stare de lucruri pe care romanele o readuc și o suprimă apoi, de cîteva ori la rînd, într-o pendulare ce reînvie impulsul agresiv doar pentru a confirma că, iată, el a fost *din nou* biruit : *că nu mai există.* Sentimentul ambivalent față de unul dintre părinți lasă să se presupună ceva asemănător și față de celălalt. Oricum, eliberîndu-se de Tată, Fiul pierde șansa fragilului echilibru lăuntric și pătrunde în labirintul nesfîrșit al întrebărilor : al *problemelor.* Și al literaturii — care amintește și consolează.

CUPRINS

Cuvînt înainte 5
Cel de-al treilea personaj. Teatralizarea epicului în literatura română (I. Slavici — p. 11 ; M. Sadoveanu — p. 81 ; L. Rebreanu — p. 104 ; M. Preda — p. 108 ; Considerații teoretice — p. 116) . . 7
Romanul inconștientului (I. Slavici — p. 127 ; L. Rebreanu — p. 144 ; H. Papadat-Bengescu — p. 155 ; Considerații teoretice — p. 170 ; Marin Preda — p. 173) . 125

Lector : MAGDALENA BEDROSIAN
Tehnoredactor : CONSTANȚA VULCĂNESCU

Apărut : 1988. Bun de tipar : 31.X.1988.
Format 16/54×84. Coli tipo : 11,5.

Tiparul executat sub comanda
nr. 1141 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

I LW 9469